目錄

中國藝術論叢

書法之欣賞

鄧以蟄

文字原爲語言之符號，初不過代結繩以便於用也。其進化而成爲書法，成爲美術，世界美術恐無其例。若埃及石刻往往雜其象形文字於圖像之間，然考其當時之圖像原與典籍無異，所刻故實，莫非『死典』(Book of Death)，初不謂其異乎經典而爲美術品也。圖像且如此，其中文字可知也。又若阿拉伯文字嘗用之於裝飾，然必改變其字爲一種圖案花紋而後用之。且裝飾云者，裝飾器物，不能離器物而爲自由之表現如中國書法然也。吾國書法不獨爲美術之一種，而且爲純美術，爲藝術之最高境。何者，美術不外兩種：一爲工藝美術，所謂裝飾是也，一爲純粹美術。純粹美術者完全出諸性靈之自由表現之美術也，若書畫屬之矣。畫之意境猶得助於自然景物，若書法正揚雄之所謂書乃心畫，蓋毫無憑藉而純爲性靈之獨創。故古人視書法高於畫，不爲無因。自來書家多能畫，遠如晉之羲獻近如清之劉石庵，包慎伯，何子貞輩。非必其書法勝於其畫，乃吾國士人以能書爲其存在之基本條件，而在書畫同源之理中，畫特書之餘耳。吾國書法既如此高貴，姑就其範圍，擬：書體，書法，書意即書之表現，書風即歷代書家，四項

自而逐一討論之。

一　書體

吾國書體，種類繁多。梁庾元威竟舉齊書百體，唐韋續合各種書共列爲五十六種。若取書家個人之變化，詳分縷析，各加以不同之名稱，則將有無定數之體矣。書體之多，約有三因。其一：書體本託文字以生，文字所以達用也，用如擴張，則文字亦必日見增加。故許叔重序說文曰：『……其後形聲相益，卽謂之字，字者孳乳而寖多也。』字旣增多則書之之法亦必隨之變化。然文字乃記載之言語也，言語乃社會之事，發一言必求人人能懂，書一字必期人人能識，故許氏又曰：『書者如也，如者如其事也。』故書必得人人相如。人人相如，則書體定矣。所謂正書，蓋卽國家所定之統一之書體也。其第二因：卽書字之人，人人有其特異之書風。加之，漢魏以降，書法成爲士人之藝術，其風日甚一日，居尊位者又多敬愛書法，則個人書家之書法有助於書體之改變者可想見也。其三：往古交通不便，政治區域推廣固易，而文化統一不得咄嗟立辦。因之，國家正書之外，往往地方性之書體不一而足，如戰國時六國之書也。有此三因，吾國書體之多，不足怪矣。然各時代有各時代之正書，此不變者也，如商周鼎彝上所鑄之文字。同時，復有其地方性或民間性之書體，如殷之甲骨文字，周末秦楚齊之石刻，權量，貨布之文字，皆與商周鼎彝之文字異體而並存也。今舉各時代之正書及體之著者凡十一種。曰古文。曰籀文，皆如說文之所見。曰大篆，卽鐘鼎之銘詞款識之體。曰小篆，卽世稱秦相李斯所書之泰山，嶧山，瑯琊臺諸刻石之體。曰古隸，如西漢之五鳳二年刻石，東漢之祀三公山，

燉煌裴將軍諸碑。曰八分，如漢之景君、禮器、華山、乙瑛、夏承等碑，魏之受禪，勸進表等。若對古隸而言，亦即所謂今隸也，曰隸，如北魏北齊北周以及隋唐之碑，其體今誤稱為楷；楷實不成書體，東魏之大覺寺碑實今之楷書也，而本碑題為隸，又隋之大業元年舍利函銘亦楷書也，而曰楷超越隸書，可證也；蓋楷為形容詞，言書之正，可為楷式，是篆隸行草皆得為楷也。曰飛白，八分之輕者（王僧虔說，）言其輕微不滿也；亦即所謂散隸。曰章草，乃草之有波磔者，字字區別而不牽連。曰行。曰草。

古人每以書體為個人所創。如唐張懷瓘十體書斷：

古文者，黃帝史倉頡所造也。……科斗者，即古文之別名也。倉頡即古文之祖也。

大篆者，周宣王太史史籀所作也。……史籀即大篆祖也。

籀文者，周太史史籀所作也。……其跡有石鼓文存焉，蓋諷宣王畋獵之所作。……史籀即籀文之祖也。

小篆者，秦始皇丞相李斯所作也。增損大篆，異同籀文……亦曰秦篆，畫如鐵石，字若飛動，作楷隸之祖，為不易之法……李斯即小篆之祖也。

八分者，秦羽人上谷王次仲所作也。王愔云，次仲始以古書方廣，少波勢，建初中以隸草作楷法，字方八分，言有楷模。又蕭子良云，王次仲飾隸為八分。（足見八分之前已有隸，蓋即古隸矣。飾者整飭之意也。）……蓋其歲深，漸若八字分散。……時人用寫篇章，或寫法令，亦為之章程書，王次仲即八分之祖也

隸書者，秦下邽人程邈所作也」……佐書是也。秦造隸書以赴急速，爲官司刑獄用之，餘尙用小篆焉。漢亦因循。……案八分則小篆之捷，隸亦八分之捷。……爾後鍾元常，王逸少各造其極焉。（案世所傳王羲之書實無隸書，足見隸書卽今之楷書也。）程邈卽隸書之祖也。

章草者，漢黃門令史游所作也。……游作急就章，解散隸體，麤書之。……案章草之書，字字區別，張芝變爲今草，上下牽連，呼史游草爲章，因張伯英草而謂也。魏晉之時概呼爲草……章草卽隸書之捷，草亦章草之捷也。……史游卽章草之祖也。

行書者，後漢潁川劉德昇所作也。卽正書之小譌，務從簡易，相間流行，故謂之行書。……昔鍾元常美行押書是也。爾後王羲之獻之並造其極焉。劉德昇卽行書之祖也。

飛白者，後漢左中郎將蔡邕所作也。……本是宮殿題署，勢旣徑丈，字宜輕微不滿，名爲飛白。飛白八分之輕者。……蕭子雲乃以篆文爲之。（足見各體皆可飛白。）蔡伯喈卽飛白之祖也。

草書者，後漢徵士張伯英之所造也。……草書之先，因於起草。（案卽打草稿。「自杜度妙於章草，崔瑗，崔寔父子繼能，伯英學崔杜之法，因而變之，以成今草。轉精其妙，字之體勢，一筆而成，偶有不連，而血脈不斷；及其連者氣候通其隔行。唯王子敬明其深旨，故行首之字往往繼前行之末，世稱一筆書，起自張伯英，……張伯英卽草書之祖也。

字者孳乳而浸多也。其實書體亦正孳乳而浸多，其變也非個人之創造，乃由進化而來也。個人書格積久且多雖有助於書體之成立，然非必一人之書格出，卽截然成爲新體，如懷瓘所述者然也。其進化之跡可得而言者，大抵每一時代至少有兩種書體卽正書與隸書對立，如在商朝，一方面有銅器上『文字畫』之書體，他方面有甲骨上文字之書體。周代亦然：銅鼎銘詞款識之外，有列國之書體，如後之貨布上之書體是也。秦始皇統一文字，定小篆爲正書，然小篆之外，未嘗無他體，如云：隸書者秦程邈所作，又曰，秦造隸書，以赴急速，是小篆之外，尙有一隸體也。秦權秦量上之刻字，如其謂爲與秦山，瑯琊臺諸刻石爲一體，無寧謂爲與西漢古隸如五鳳二年刻石意相通也。至東漢，八分之外，無論飛白，章草，草書，行書諸體悉備，由此可見一時代通行之書體不止一種也。所可必者，國家所定之官體則爲正書，如殷之文字畫，周之鐘鼎款識文字，秦之小篆，前漢之古隸，後漢之八分，隋唐之楷書，皆正書也；地方性或民間通行之簡率之體則爲隸書，如殷之龜甲文字，周末之列國文字，秦之隸，後漢之行草，皆隸書也。隸書又曰佐書，『秦造隸書，以赴急速，爲官司刑獄用之，』蓋隸書者所以輔佐篆書也。如是，其進化之跡，蓋爲：凡爲前代之隸書必爲下一代正書所自出，如殷之甲骨文，當時之隸書也，而爲周之金文之大篆所自出；石鼓自鄭樵而後定爲秦物，已無猶疑，於是乃列國之文字矣，而爲秦之小篆所自出；秦之隸又爲漢之古隸與八分所自出；近年在新疆，甘肅所發現之漢晉時代之簡扎，其中屬於漢簡者，往往字體極近隋唐之隸，卽今之所謂楷書者，是以知六朝隋唐之隸又出於漢時通行於民間之書體，此其進化之跡，昭然若揭，何必曰某書者某某所作也。

自書體之形式而言之，篆隸行草各爲一體，不得相混；自書體之進化而言之，則八分出於篆，隸出於八分，行草出於隸，自有其一脈相通之點，孳乳而浸多也。古人解釋八分之義有引蔡文姬之言，謂割程之隸字八分取二分，割李之篆字二分取八分，於是爲八分書。以十分法解釋八分字義，固無不可；若用以解釋八分書體，疑者甚多，蓋如此，則篆多隸少之八分，不亦猶爲篆乎？吾亦疑之。唯有不可疑者，卽用以解釋書體一般之進化，蓋莫加焉！蓋由篆之八分，由八分之隸，由隸之行草，其間必經過十分之八之方式，如言八分體，在其變之初，尤近於篆時爲篆八隸二；若變之甚，則可爲隸八篆二；總有不出乎八分之點在。若變到一體之正，則獨立爲一體矣。准是以談，誠有篆之八分書，而隸亦可爲八分之八分，行草亦無不可爲隸之八分。甚矣，八分之說，誠書體變化之關鍵也！

今以八分之說，看各種書體之關係，是活看法也。同時，亦是看書法爲一活物也。何以言之？各種書體旣是一脈相通，孳乳浸多，則其孳乳無或能斷也。若斷之以十體，數十體，數百體，而曰是爲行也，彼爲草也，此爲篆也，彼爲隸也，是使此體不能通於彼體矣。不能相通，則繼之之一體本爲前一體之血肉，而前一體反於後一體爲贅體，可乎？東坡論吳道子之畫曰，出新意於法度之中。法度爲前體之所具，新意爲後一體之所孳乳而浸出者也。如古人有以右軍草入能品，而大令草入神品，是王獻之之神出於其父之能也；今旣得獻之之神，羲之之能遂爲不能乎？或能化爲烏有乎？是不然矣。准是以談，欲辨某之體書法之意，除先辨其意之所自出，末由也。然則，西漢之古隸含有八分篆意，豈誣也哉？故曰，八分之看法是活看法也。於是，則各種書體前後相包含，將無一體爲死體矣。此非活而何？

既取活看法，則斷某一體爲古文，某一體爲籀，大小篆之分，隸楷之有無，草與藁之辨，直是多事矣。活者乃物之一貫之生氣也，固得如是。若篆隸行草諸體在形質上仍各有區別，不容相混。其區別又何如耶？大凡觀物，必觀其始；書之始，始於用。用者所以使物之存在不免於憑藉之謂也。書既始於用，則其始也必有所憑藉。其憑藉爲何？是則若甲骨文字之憑藉甲骨，鐘鼎款識之憑藉鐘鼎，秦漢篆隸之憑藉碑石之類；刻之文字用刀，書之文字用筆，刀與筆皆爲書法之所憑藉也。是等憑藉，實於書體之區分大有關係。憑藉愈深則書體之形別愈嚴，愈微則愈泯化也。茲略舉例言之。如談篆書之形，有所謂懸針，玉筋。甲骨文或籀文收筆卻尖如懸針；金文之大篆，秦刻石之小篆，筆致圓婉如玉筋。甲骨文，籀文刻以書之，故其形不得不如懸針；金文鑄書，不得不圓如玉筋；小篆師其意，故雖刻於石而猶然。懸針玉筋，初因其所憑藉之物質，工具有以致之耳。又如漢分乃有波磔。波者言橫筆有波動起伏之意，磔者言筆之收勢，如橫筆之作捺勢，直筆之作垂勢。總之，波磔指分書之姿態不似篆勢之均勻平板之處。若究波磔之所由來，則毛筆使之然矣。毛筆是否秦蒙恬個人所造不必論，要之秦漢之間已普遍使用則無疑。至於篆隸之字體，間架，行次之整齊端莊，則又爲所謂金石豐碑，高文大册所必至之理。蓋書之所典飾者爲銘功頌德，人之所用於書者正求其整齊美觀，如秦石漢碑莫不然者，此篆隸之所以爲形。式。美。之書體也。

漢魏晉之際，禁止立碑。一方面，特具形式美之篆分書體漸少需要，他方面，絹紙筆墨，製造日見精工，如兔毫鼠鬚之於筆，隃麋廬山松煙之於墨，絹素之外，如晉武帝賜張華之側理紙，蜜香紙，衛夫人之魚卵箋，蘭亭序所書之蠶

繭紙，皆名高一世；至此，書所憑藉之工具，無復如笨重之金石類，而爲輕淡空靈之紙墨絹素；其拘束之微，得使書家運用自如。加之，一方面漢魏之交書家輩出，書法已完全進於美術之域，筆法間架，講究入神，如衞夫人之筆陣。他方面，魏晉士人浸潤於老莊思想，入虛探玄，超脫一切形質實在，於是「逸筆餘興，淋漓揮灑，或妍或醜，百態橫生」之行草書體，照耀一世。歐陽集古錄跋法帖云：

所謂法帖者，率皆弔哀候病，敍睽離，通訊問，施於家人朋友之間，不過數行而已。蓋其初非用意，而逸筆餘興，淋漓揮灑，或妍或醜，百態橫生，使人驟見驚絕；守而視之，其意態愈無窮盡。至於高文大册，何嘗用此。

高文大册，若書之必爲篆分隸體。法帖則只爲行草。行草實爲意境美之書體也。

意境出自性靈，美爲性靈之表現；若除却介在之憑藉，則意境美爲表現之最直接者。黃山谷論書最重一韻字；又言：「士生於世，可以百爲，惟不可俗，俗便不可醫。」在字重韻，在人唯去俗。俗與韻相反。今欲其書之韻，必先其人不俗而後可。劉融齋書概有言：「欲作草書，必先釋智遺形，以至於超鴻濛，混希夷，然後下筆。」擺脫一切拘束，保得天眞，然後下筆；使其人俗也則其書必俗，使其人去俗已盡則其書必韻。書者如也，至此乃可謂眞如。草書者，人與其表現，書家與其書法，於此何其合一之至歟！美非自我之外之成物，而爲自我表現；求表現出乎純我，我之表現得我之眞，如天下尙有過於行草書者乎？故行草書體又爲書體進化之止境。行草書無體不包，而篆隸不能涵蓋行草。故融齋又曰：「草書之筆畫要無一可以移入他書，而他書之筆意，草書却要無所不悟。」於是，草書又爲行書之極至

矣。向有書家無篆聖隸聖而有草聖之說；爲人可以去俗務盡而幾於聖，爲書可以通篆隸而進於草，草之進無窮矣哉！（論書體終）



中西畫法所表現之空間意識

宗白華

中西繪畫裏一個頂觸目的差別，就是畫面上的空間表現。我們先讀一讀一位清代畫家鄒一桂對於西洋畫法的批評，可以見到中畫之傳統立場對於西畫的空間表現持一種不滿的態度：

鄒一桂說：「西洋善勾股法。故其繪畫於陰陽遠近，不差錙黍。所畫人物，屋樹，皆有日影。其所用顏色與筆，與中華絕異。布影由闊而狹，以三角量之。畫宮室於牆壁，令人幾欲走進。學者能參用一二，亦具醒法，但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。」

鄒一桂說西洋畫筆法全無，雖工亦匠，自然是一種成見。西畫未嘗不注重筆觸，未嘗不講究意境。然而鄒一桂卻無意中說出中西畫底主要差別點而指出西洋透視法底三個主要畫法：

（一）幾何學的透視畫法　畫家利用與畫面成直角諸線悉集合於一視點，與畫面成任何角諸線悉集於一消點，物體前後交錯互掩，形線按距離縮短，以襯出遠近。鄒一桂所謂西洋善勾股，於遠近不差錙黍。然而實際上我們的視覺的空間並不完全符合幾何學透視，藝術亦不拘泥於科學。

（二）光影的透視法　由於物體受光，顯出明暗陰陽，圓渾帶光的體積，襯托烘染出立體空間。遠近距離因明

暗的層次而顯露。但我們主觀視覺所看見的明暗，並不完全符合客觀物理的明暗差度。

(三)空氣的透視法　人與物的中間不是絕對的空虛，這中間的空氣含着水份和塵埃。地面山川因空氣的濃淡陰晴色調變化，顯出遠近距離。在西洋近代風景畫裏這空氣透視法常被應用着。英國大畫家杜耐(Turner)是此中聖手。但鄒一桂對於這種透視法沒有提到。

鄒一桂所詬病於西洋畫的是筆法全無，雖工亦匠，我們前面已說其不確。不過西畫法重光色渲染，筆觸往往隱沒於形象底寫實裏。而中國繪畫中的『筆法』確是主體。我們要瞭解中畫裏的空間表現，也不妨先從那鄒一桂所提出的筆法來下手研究。

原來人類的空間意識，照康德哲學的說法，是直觀覺性上的先驗格式，用以羅列萬象，整頓乾坤。然而我們心理上的空間意識的構成，是靠着感官經驗的媒介。我們從視覺，觸覺，動覺，體覺，都可以獲得空間意識。視覺的藝術如西洋油畫，給與我們一種光影構成的明暗閃動茫昧深遠的空間，(倫伯蘭德的畫是極則)雕刻藝術給與我們一種圓渾立體可以摩挲的堅實的空間感覺。(中國三代銅器，希臘雕刻及西洋古典主義繪畫給與這種空間感)建築藝術由外面看也是一個大立體，如雕刻，內部則是一種直橫線組合的可留可步的空間，富於幾何學透視法的感覺。有一位德國學者 Max Schneider 研究我們音樂的聽賞裏也聽到空間境界，層層遠景。歌德說建築是冰凍住了的音樂，可見時間藝術的音樂和空間藝術的建築還有暗通之點。至於舞蹈藝術在它迴旋變化的動作

裏也隨時顯示起伏流動的空間型式。

每一種藝術可以表出一種空間感型。並且可以互相移易地表現它們的空間感型。西洋繪畫在希臘及古典主義畫風裏所表現的是偏於雕刻的和建築的空間意識。文藝復興以後，發展到印象主義，是繪畫風格的繪畫，空間情緒寄托在光影彩色明暗裏面。

那麼，中國畫中的空間意識是怎樣？我說：它是基於中國的特有藝術『書法』底空間表現力。

中國畫裏的空間構造，旣不是憑藉光影的烘染襯托（中國水墨畫幷不是光影底實寫，而仍是一種抽象的筆墨表現）也不是移寫雕象立體及建築的幾何透視。而是顯示一種類似音樂或舞蹈所引起的空間感型。確切地說：是一種『書法的空間創造』。中國的書法本是一種類似音樂或舞蹈的節奏藝術。它具有形線之美，有情感與人格的表現。它不是摹繪實物，卻又不完全抽象如西洋字母而保有暗示實物和生命的姿式。中國音樂衰落而書法卻代替了它成爲一種表達最高意境與情操的民族藝術。三代以來每一個朝代有它的『書體』表現那時代的生命情調與文化精神。我們幾乎可以從中國書法風格底變遷來劃分中國藝術史的時期，像西洋藝術史依據建築風格底變遷來劃分一樣。

中國繪畫以書法爲基礎，就同西畫通於雕刻建築的意匠。我們現在研究書法底空間表現力，可以了解中畫的空間意識。

書畫底神彩皆生於用筆。用筆有三忌，就是版，刻，結。『版』者『腕弱筆癡，全虧取與，狀物平扁，不能圓混。』（見郭若虛圖畫見聞志）用筆不版，就能狀物不平扁而有圓混的立體味。中國的字不像西洋字由多寡不同的字母所拼成，而是每一個字佔據齊一固定的空間，寫字時用筆畫如橫直撇捺鈎點（永字八法曰側勒努趯策掠啄磔）結成一個有筋有骨有血有肉的『生命單位』，同時也就成爲一個『上下相望，左右相近。四隅相招，大小相副，長短闊狹，臨時變適』（見運筆都勢訣）『八方點畫環拱中心』（見法書考）的一個『空間單位』。

中國字若寫的好，用筆得法，就成功一個有生命有空間立體味的藝術品。若字和字之間，行與行之間，能『偃仰顧盼，陰陽起伏，如樹木之枝葉扶疏，而彼此相讓。如流水之淪漪雜見，而先後相承，』這一幅字就是生命之流，一回舞蹈，一曲音樂。唐張旭見公孫大娘舞劍，因悟草書，吳道子觀裴將軍舞劍而畫法益進。書畫都通於舞。它的空間感覺也同於舞蹈與音樂所引起的力線律動的空間感覺。書法中所謂氣勢，所謂結構，所謂力透紙背，都是表現這書法底空間意境。一件表現生動的藝術品，必然地同時表現空間感。因爲一切動作以空間爲條件，爲間架。若果能狀物生動，像中畫繪一枝竹影，幾葉蘭草，縱不畫背景環境，而一片空間，宛然在目，風光日影，如繞前後。又如中國劇台，毫無佈景，單憑動作暗示景界。（嘗見一幅八大山人畫魚，在一張白紙底中心鈎點寥寥數筆，一條極生動的魚，別無所有，然而頓覺滿紙江湖，煙波無盡。）

中國人畫蘭竹，不像西洋人寫靜物，須貼在固定地位，依據透視法畫出。他是臨空地從四面八方抽取那迎風

映月偃仰婀娜的姿態，捨棄一切背景，甚至於拍棄色相，參考月下映窗的影子，融會於心，胸有成竹，然後拿點線的縱橫，寫字的筆法，描出它的生命神韻。

在這樣的場合，「下筆便有凹凸之形，」透視法是用不着了。畫境是在一種「靈。的。空。間，」就像一幅好字也表現一個靈的空間一樣。

中國人以書法表達自然景象。李斯論書法說：「送腳如遊魚得水，舞筆如景山興雲。」鍾繇說：「筆跡者界也，流美者人也……見萬類皆象之。點如山頹，摘如雨線，纖如絲毫，輕如雲霧。去者若鳴鳳之遊雲漢，來者若遊女之入花林。」

書境同於畫境，並且通於音的境界，我們見雷簡夫一段話可知。盛熙明著法書考載雷簡夫云：「余偶書臥，聞江漲聲，想其波濤翻翻，迅駛掀搕，高下蹙逐，奔去之狀，無物可寄其情，遽起作書，則心中之想，盡在筆下矣。」作書可以寫景，可以寄情，可以繪音，因所寫所繪，只是一個靈。的。境。界。耳。

惲南田評畫說：「諦視斯境，一草一樹，一邱一壑，皆靈。想。所。獨。闢，總非。人。間。所。有。其意象在六合之表，榮落在四時之外。」一種永。恆。的。靈。的。空。間。是中畫的造境，而這空間的構成是依於書法。

以上所述，還多是就花卉竹石的小景取譬。現在再來看山水畫的空間結構。在這方面中畫也有它的特點，我們仍舊拿西畫來作比較觀（本文所說西畫是指希臘的及十四世紀以來傳統的畫境，至於最近的後期印象派，

表現主義立體主義等自當別論。）

西洋的繪畫淵源於希臘，希臘人發明幾何學與科學，他們的宇宙觀是一方面把握自然底現實，他方面重視宇宙形象裏的數理和諧性。於是創造整齊勻稱，靜穆莊嚴的建築，生動寫實而高貴雅麗的雕象，以奉祀神明，象徵神性。希臘繪畫底境界也就是移寫建築空間和雕象形體於畫面；人體必求其圓渾，背景多爲建築。（見殘留的希臘壁畫和墓中人影象）經過中古時代到文藝復興，更是自覺地講求藝術與科學的一致。畫家兢兢於研究透視法解剖學，以建立合理的眞實的空間表現和人體風骨的寫實。文藝復興的西洋畫家雖然是愛自然，陶醉於色相，然終不能與自然冥合於一，而拿一種對立的抗爭的眼光正視世界。藝術不惟摹寫自然，幷且修正自然，以合於數理和諧底標準。意大利十四十五世紀畫家從喬阿托(Giotto)鮑蒂釵利(Botticelli)季朗達亞(Ghirlandaja)柏魯金羅(Perugino)到偉大的拉飛爾都是嚴守着正面對立的看法，畫中透視的視點與視線皆集合於畫面底正中。畫面之整齊，對稱，均衡，和諧是他們特色。雖然這種正面對立的態度也不免暗示着物與我中間一種緊張，一種分裂，不能忘懷爾我，渾化爲一，而是偏於科學的理知的態度。然而究竟還相當地保有希臘風的靜穆和生命力的充實與均衡。透視法的學理與技術在這兩世紀中由探試而至於完成。但當時北歐畫家如德國的丟萊爾(Dür-erer)等則已愛構造斜視的透視法，把視點移向中軸之左右上下，甚至於移向畫面之外，使觀賞者的視點落向不堪把握的虛空，彷徨追尋的心靈馳向無盡。到了十七十八世紀巴鏤刻(Barogue)風格的藝術更是馳情入幻，眩

豔逞奇，摛葩織藻，以寄托這徬徨落漠，苦悶失望的空虛。視線馳騁於畫面追尋空間底深度與無窮。（Rembrandt 的油畫）

所以西洋透視法在平面上幻出逼真的空間構造，如鏡中影，水中月，其幻愈真，則其眞愈幻。逼真的假相往往令人更感爲可怖的空幻。加上西洋油色底燦爛眩耀，遂使出發於寫實的西洋藝術，結束於詭譎豔奇的唯美主義（如 Gustave Moreau）至於近代的印象主義，表現主義，立體主義，未來派等乃逐光怪陸離，不可思議，令人難以追踪。然而徬徨追尋是它們底核心，它們是『苦悶底象徵。』

我們轉過頭來看中國山水畫中所表現的空間意識！

中國山水畫底開創人可以推到六朝劉宋時（公曆四二〇——七八）畫家宗炳與王微。他二人同時是中國山水畫與論底建設者。尤其是對透視法的發闡及中國空間意識的特點透露了千古的祕蘊。這兩位山水畫的創始人早就決定了中國山水畫在世界畫壇底特殊路線。

宗炳在西洋透視法發明以前一千年已經說出透視法的祕訣。我們知道透視法就是把眼前立體形的遠近的景物看作平面形以移上畫面的方法。一個很簡單而實用的技巧就是豎立一塊大玻璃板，我們隔着玻璃板『透視』遠景，各種物景透過玻璃映現眼簾時觀出繪畫的狀態，這就是因遠近的拒離之變化，大的會變小，小的會變大，方的會變扁。因上下位置的變化，高的會變低，低的會變高。這畫面的形象與實際的迥然不同。然而它是畫

面上幻現那三徑向空間境界的張本。

宗炳在他的「畫山水序」裏說:「今張綃素以遠映，則崐閬之形可圍於方寸之內，豎劃三寸，當千仞之高，橫畫數尺，體百里之迥。」又說:「去之稍闊，則其見彌小。」那「張綃素以遠映」不就是隔着玻璃以透視的方法麼?宗炳一語道破於西洋一千年前，然而中國山水畫卻始終沒有實行運用這種透視法，並且始終躲避它，取消它，反對它。如沈括評斥李成仰畫飛簷，而主張以大觀小，又說從下望上只合見一重山，不能重重悉見，這是根本反對站在固定視點的透視法。又中畫畫棹面，台階，地席等都是上濶而下狹，這不是根本躲避和取消透視看法?我們對這種怪事也可以在宗炳王微的畫論裏得到充分的解釋。王微的「敍畫」裏說:「古人之作畫也非以案城域，辨方州，標鎮阜，劃浸流，本乎形者容，靈而變動者心也。靈無所見，故所托不動，目有所極，故所見不周。於是以一管之筆，擬太虛之體，以判軀之狀，畫寸眸之明。」在這話裏王微根本反對繪畫是寫實和實用的。繪畫是托不動的形象以顯現那靈而變動(無所見)的心。繪畫不是面對實景，畫出一角的視野(目有所極故所見不周)而是以。一。管。之。筆，擬。太。虛。之。體。那無窮的空間和充塞這空間的生命(道)是繪畫底真正對象和境界。所以要從這「目有所極故所見不周」的狹隘的視野和實景裏解放出來，而放棄那「張綃素以遠映」的透視法。

淮南子的天文訓首段說:「……道始於虛霩(通廓)，虛霩生宇宙，宇宙生氣……。」這和宇宙虛廓合而為一的生生之氣，正是中國畫的對象。而中國人對於這空間和生命的態度卻不是正視的抗衡，緊張的對立，而是縱

身大化，與物推移。中國詩中所常用的字眼如盤桓，周旋，徘徊，流連，哲學書如易經所常用的如往復，來回，周而復始無往不復，正描出中國人的空間意識。我們又見到宗炳的「畫山水序」裏說得好：「身所盤桓，目所綢繆，以形寫形，以色寫色。」中畫山水所寫出的豈不正是這目所綢繆，身所盤桓的層層山疊疊水，尺幅之中寫千里之景，而重重景象，虛靈綿邈，有如遠寺鐘聲，空中迴蕩。宗炳又說：「撫琴弄操，欲令衆山皆響，」中國畫境之通於音樂，正如西洋畫境之通於彫刻建築一樣。

西洋畫在一個近立方形的框裏幻出一個錐形的透視空間，由近至遠，層層推出，以至於目極難窮的遠天，令人心往不返，馳情入幻，浮士德的追求無盡，何以異此？

中國畫則喜歡在一豎立方形的直幅裏，令人擡頭先見遠山，然後由遠至近，逐漸返於畫家或觀者所流連盤桓的水邊林下。易經上說：「無往不復，天地際也。」中國人看山水不是心往不返，目極無窮，而是「返身而誠，」「萬物皆備於我。」王安石有兩句詩云：「一水護田將綠繞，兩山排闥送靑來，」前一句寫盤桓，流連，綢繆之情，下一句寫由遠至近，迴返自心的空間感覺。

這是中西畫中所表現空間意識的不同。

（這篇內容本是月前中國哲學會年會的一個演講，現在敷寫此文以供全國美展專刊，請參看拙作「論中西畫法之淵源與基礎」載中央大學文藝叢刊一卷二期）

我們需要西洋畫嗎

秦宣夫

一

提起西洋畫來，一般人不免聯想到鏡框舖賣的西洋畫片，或吉士牌香煙廣告。假若是一個對於藝術有興趣的人，或許會聯想到在展覽會中偶然一次兩次看見使他莫名其妙的油畫。四十歲以上的人或許要提出郎世寧三個字來。他們對西洋畫的結論，總不外「俗惡」「霸氣」「刻板」「求其形似而失其精神」一類的話。假如偶然不幸看見幾張裸體畫，直氣得他們兩眼睛冒火，大喊「有傷風化，」「此可忍孰不可忍！」可惜他們看見的，只是些技巧未成熟的畫家，照比例不佳，皮肉灰黃的中國模特兒畫的東西；假若他們能看見幾張法國春季沙龍每年陳列的裸體畫——無論是沙巴司(Paul Chabas)和杜麥格(J. G. Domergue)畫的，也許罵緊膂篤，不免還要偷看幾眼呢！要是看見了安格爾(Ingres)和雷那爾(Renoir)的裸體畫，恐怕……

另一派人對於西洋畫的看法又不同了：他們是不用眼睛，是用腦子的，是代表舊文化墮性的熱情者，他們覺得中國美術有五千年的歷史，無論銅器，玉器，磁陶，書畫，彫刻，刺繡，緙絲，無一不精美絕倫，不但國人作如此想，就是外國人也承認的，去年哄動世界的倫敦中國藝展，就是一個最好的證明。承受偉大遺產的我們，就應該努力去保

存牠，繼續把牠發揚光大。拋棄了祖宗的遺產去學外國人，就是沒出息！就是被征服！

這些話，在原則上不但我承認，凡是有血氣的中國人都應該承認！但是實行起來就有問題了；怎樣去保存？是把這些「國寶」藏在博物院裏去保存？還是抱着這些東西去抄？去臨？去依樣葫蘆？我看還是第一個方法比較妥當些。只要有錢的人肯把買汽車，坐飛機，青島避暑和其他不便寫出的浪費，拿來買字畫；——也許不免買假貨——買多了，看厭了，整批的送進國家博物院。免得後生的中國人，「出洋」去看中國畫，那眞是爲中國文化造福不淺呢！至於說學外國人就是沒出息，沒出息的中國人正多呢！在老中國大翻身的緊要關頭，凡能反躬自省，虛心誠意，想假他人之長，補自己之短的中國人——無論那一行——都是沒出息的！這是因爲我們的祖先太有出息了，所以逼得我們沒出息，也是沒法的事！

中國現代化的意義，不但是物質方面要迎頭趕上別的國家；在精神方面還要接受那「懷疑，」「求眞，」「客觀」的科學精神，勇敢冷靜的對我們過去的文化，作新的估價，作眞的認識；對其他民族文化，應持一種寬大同情的態度去「發現」去「了解。」我們需要的國家觀念，是「現代公民」必具的基本觀念。只要大多數的國人都有這種基本觀念，不要抱「給張三納稅，給李四也完糧」的態度，中國就有了救了。文化上的狹義的「國家主義」是最愚笨最危險的！

二

現在把人們對於文化態度上的大錯誤——仇嫉，隔膜，不同情暫且一擱下，平心靜氣的去探討中國畫與西洋畫的距離，是不是如一般人所想像的遠。

一般人說中國畫有高雅，冲淡，輕鬆，活潑，飄然出塵，無人間煙火氣的好處；西洋畫總是充滿霸氣，俗氣，過於堆積，不講筆法，只是一味的塗抹，粗糙汙濁與照像無別。其實畫的「高雅」並不在牠的濃，淡，疏，密，簡，繁，一班人以為中國畫高雅，就是因為牠冲淡，疏簡；這恐怕是看多了寫意畫的原故。——尤其是現在一班人畫的寫意畫——只要常到故宮博物院去走走，就不免發現許多密，繁，濃，的東西，甚至於細密得一點縫都沒有，決非西洋畫裏可找得到的。例如李照道的曲江圖，五代人的秋林羣鹿，趙昌的歲朝圖。

西洋畫中像米開蘭解羅和魯本斯(Rubens)那樣濃重堆積的，也不見得有多少。假若能到意大利看看文藝復興前期畫家的壁畫：單純偉大的喬圖(Giotto)和瑪撒丘(Massacio)，線條飄逸的鮑蒂切利(Botticelli)，無人間煙火氣的安琪利珂(Angelico)長於工筆翎毛的皮薩奈樓(Pisanello)也許會感覺到這些人的畫與唐宋前的中國畫有許多相同之點。

至於說到用筆粗細的問題，本來不成問題：李龍眠之細擋不了梁楷之粗，齊白石半生用大筆畫小雞，同時也會畫和動物學圖譜一般細的蜻蜓。用筆粗細本身沒有價值，要看和你「表現的東西」調和不調和。若是看慣了細的就不能看粗的，那又是「外行，」或者是「病態」了。

西洋畫畫得工細精緻的多得很，可惜國內畫西畫的多不學這種畫法，難怪一般人誤會。國人假若能看見十七世紀荷蘭派的精緻小品如：魏爾彌(Vermeer)，斯特恩(Jan Steen)，泰爾鮑克(Terborch)佛生士(F. Jansens)諸家的風俗人物畫或是法國十九世紀大家安格爾的人物，恐怕「西洋畫」是「粗筆塗抹的」「西洋畫只可遠看不可近看」一類的論調未免不攻自破！假如不愛看色彩富麗的油畫，而愛看冲淡的水墨，那末請你去看看蘭柏朗(Rembrandt)勞蘭(Claude Laurain)和果牙(Goya)的水墨畫。當你看見西班牙大畫家果牙的水墨隨筆——假如你沒有成見的話——也許你會誇他幾句「梁楷也不過如此！」如果你喜歡白描人物，請你到柏林國家圖書館去看鮑蒂切利畫的但丁神曲的插圖，或者到國家博物院去看看小霍爾班(Hans Holbein)的白描肖像，或者再坐火車到法國蒙斗邦城去看安格爾留下的幾千張素描——尤其是他的鉛筆肖像——恐怕就是龍眠山人也不免要點頭稱善！

一般人對於西洋畫最不滿意的一點，就是以為西畫家不懂「用筆，」只會塗抹。當然啦！「用筆」是中國人的拿手，不能強西洋人免為其難。不過大家不要誤會(一)以為西畫家用的筆都是短，平，硬的「毛刷。」(英文稱畫筆為刷，brush 法文則不然，法文稱畫筆為 Pinceau 稱刷子為 brosse)(二)畫畫時可以隨便塗改，不講筆法。用短，平，硬的刷子畫畫或者用調色刀畫：(怪吧！比中國人用指甲或舌頭畫如何？)是比較現代的事。十八世紀以前畫家都用軟長尖的畫筆。雖然不及中國毛筆精緻，但相差也不遠。十八世紀畫家如卜謝(Boucher)，華斗

(Watteau) 福拉戈納(Fragonard)，喜歡用「長鋒」作畫，所以他們的畫，異常輕鬆，活潑，潤澤。

至於說到用筆，決不是一般人想像中那麼可以隨便塗改的！就用筆而論，西洋畫可分兩種：一種是看不見筆觸的，一種是看得見筆觸的。換句話說一種「光」的，一種「毛」的。現在姑且不談第一種，因爲那種精細光滑如推光漆一般的畫面，多半是用 Tempera 畫成，或是用 Tempora （這是一種用膠水或蛋白調色畫在木板上的畫法）打底，用油色完工的的結果。例如凡艾克(Van Eyck)兄弟和其他所謂「初期畫家」Primitifs 的作品。

現在就第二種裏隨便舉兩個例來說說：請看荷蘭十七世紀畫家福爾士 Franz Hals 的人物，他的筆觸的輕快矯健，眞是筆筆有神，不能更改一筆。梼仲明先生說他的筆觸節奏如音樂，比譬得再好沒有了。再看西班牙十七世紀畫家魏拉士貴士(Velasquez)的人物（在倫敦國立美術館 National Gallery 的「照鏡的愛神」或者馬德里伯拉多 Prado 博物院所藏，他的傑作「宮娥」）運筆的寬濶自如，只有「庖丁解牛」四個字可形容其萬一。不知國人對這種「大潑脊畫」當作何感想，恐怕不至說他「刻畫」吧！要看小品，請到巴黎魯佛博物院看已故的收藏家拉加士(La Caze)所贈，十八世紀畫家福拉戈納畫的一幅小畫「愛神脫衣」，運筆的輕巧，潤澤，恐怕只有南田翁可以同他比擬！

若說西洋畫像照像，只要多看幾張好西洋畫，馬上就會發現這種論調是錯誤的。

一般人看畫——尤其是看「沒有骨」的畫——注意力往往爲「最顯著」的東西抓去，而這「最顯著」的

東西，「往往不見得是「最要緊」的東西。假如這「最顯著」的東西不太引起反感的話，也許多看幾眼，否則決不再看。這種態度是錯誤的；了解「藝術品」和了解「人」一樣，不能以「貌」取的。要常常和牠接近，要冷眼去觀察牠，要有不斷的好奇心和忍耐力，才能見「廬山眞面」。

以上所說，無非就鑑賞者的立場說明中西畫的「趣味」與「技巧」有許多相通之處。只要感覺敏銳，愛看好畫的國人，不會感什麼困難，都可以接受的。

三

不過西洋畫始終是西洋畫，雖然與中國畫有許多相通之處，不同之點更多：技巧，工具的不同還在其次，最要緊的是精神的不同，演進的方向不同，現在分三點來說：

（一）光色的研究　中國古代繪畫很敢用色，不過唐宋人的用色方法始終是「裝飾的」而未進步到「印象的」和「表現的」。自從水墨畫的勢力澎漲以後，一般畫家或者以爲色彩是一種障礙，或者以爲根本可以不用；除了少數臨摹唐宋一「工麗派」的畫家，繼續舊法之外，大部份畫家的精力都放在「水，」「墨，」「筆」的巧妙韻味。即或用色，也不外「破墨，」「染，」最多不過畫一點簡單精緻的「沒骨畫。」對色彩之研究漸漸的不重視了。

這固然是因爲「絹，」——「紙」——不適於用複雜的顏色，然而畫家的「畏難趨易，」「捨繁從簡」也是不可避

免的事實。他們的錯誤，就是以爲高雅的畫，非水墨不可，用色彩——尤其是用豐富色彩的畫——是形而下而不是形而上的：（歐洲的新古典派也犯了同樣的錯誤，後來浪漫派用如火如荼的色彩來打倒牠）他們把「色彩」逐出畫幅之外，只得投身工藝美術，在磁陶，漆器，錦絲上面開出爛爛的花來！

中國畫畫用光自古至今始終是一種「理想的光，」換句話說，畫面上的光，是從各方來的而不是從某一方來的，而色與光的關係，從未注意。

文藝復興初期的西洋畫，用「理想的光，」用「裝飾的色彩，」賓主，遠近，皆以「細」出之；注重輪廓的清楚顯明，無空氣透視，和中國古代的「工筆，」相同之點甚多。雖然文藝復興高期，翡冷翠諸大家研究的目標，不在色彩而在「形之偉大，」構圖的緊嚴，格調的崇高。（米開蘭解羅的畫只用單純雅淡的色彩，抽象的背景，襯托他的理想人物。）但是還擋不了弗朗切司卡（Piero della Francesca）研究色彩與空氣的關係，實開印象派之先河。威尼司派諸大家喬喬奈（Georgeone）提森（Titian）魏龍奈西（Veronese）更用全力於色彩的研究，發揮油畫的特長，爲近代畫的泉源。從印象派起一直到現在，（約七十年）各家各派，除少數的例外，沒有不在「光」「色」上用功的。無論瑪奈（Manoi）莫奈（Monet）德加（Degas）魯那爾（Renoir）賽尙（Cézanne）哥根（Gauguin）梵戈（Van Gogh）瑟拉（Serat）羅冬（Redon）珂珂施卡（Kokoschka）伯那（Bonnard）瑪提斯（Matisso）皮加娑（Picasso）司恭薩克（Segonzac）都是色彩畫家（Coloriste），雖然各人的技巧，趣味，格調都不相同。哥

根，梵戈，阿珂施卡，伯那能脫離印象主義之用色，而以色彩表現情感，他們的色彩是「抒情的，」「表現的，」「客觀的也是主觀的，尤爲現代畫生色不少。

（三）「人本的」「人性的」精神　中國畫在唐朝以前，是注重人物的，這是因爲（一）政治宗教需要人物畫。（二）更因爲唐以前的中國人有比較「康健」的人生哲學，還沒有喪失漢族的豪氣與驕傲，所以能對「人」發生興趣，歡喜看「有人的畫。」安史之亂以後，人們對於過去的「物質文明」似乎厭倦了；同時佛教，道教的勢力，漸漸的大起來。宋南渡以後，政治上的失敗影響於人生哲學更大，漢族的自信力，傲氣，越發小了。人們由失望而消極，多抱出世之念頭，只得「逃往自然」去作寄情山水的「隱逸之士。」結果繪畫變成了「出世者」「隱者」的心靈寄托物，故有棄去技巧繁重於「人物」而傾向沖淡疏簡的水墨山水

這些拿心血傷感換來的山水畫實在是中國文化最偉大的貢獻。但是很不幸的，從此畫家的興趣和精力大都在山水，花卉，翎毛，草蟲；畫人物的無非因襲古法，畫「古裝」人物，千篇一律的製造下去，直到現在不變」

西洋畫則不然。受文藝復興人文主義（或人本主義）洗禮的西洋畫家，對「人」的研究是毫不放鬆的；他們要（一）表現人體美。（二）要拿人體的姿式動作表現崇高的思想感情。（三）並有「個性」「性格」（Caractère的人物。所以一方面去研究面部表情與姿式動作的關係，姿式動作與筋肉骨格的關係（解剖學）一方面以冷眼觀察人們在種種場合的神情，心理的表現。大畫家文西就是最好的例。十五十六兩世紀崇高偉大的宗教畫，經

史書，肖像畫，多是這一番分析綜合努力的結果

文藝復興的理想主義既衰，就有嶄新的現實主義出而代之。如卜魯格爾(Peter Brughel)之專寫農村生活，最富人性的蘭勃朗(Rembrandt)寫被征服的西班牙，悲憤沉痛的果亞。到了十九世紀，有寫工人的古爾伯(Courbet)寫農人的米勒，寫城市生活的竇米葉(Daumier)瑪奈，德加，寫娼妓的勞特萊克(Toulouse de Lautrec)現在又有蘇俄的新現實主義。爲什麼歐洲人對於「人生」始終是有興趣呢？難道他們從未嘗過人生的痛苦嗎？他們的生活總是幸運的嗎？不！這是因爲西方人對於人生總是有信仰的，始終以爲「人定勝天」，所以雖然受極大的打擊，失望，然決不「撒手，」不「避世，」不「恨人，」不消極！

（三）創造的精神　中西繪畫還有一個最重要的不同點，就是：西畫是「創造的，」中畫是「保守的。」而這種強烈的對照在現代中西畫壇更特別顯著。西畫家似乎常常都在問：「表現什麼？怎樣表現？」換句話說，他們的問題是不斷的發現新題材，新景物，新境界；同時還要研究一種新技巧去表現這些題材，景物，境界。現代中國畫家大多是尊古，好古模古，所以認爲「表現什麼？怎樣表現？」不成問題，因爲古人已經替他們解決了。他們樂得跟着古人「表現這個！這樣表現！」換句話說，就是用古人的技巧，表現古人的題材，景物，境界。所以他們惟一的問題只是「模仿古人技巧。」

這種趨勢在元以前還不十分顯著，雖然「模古」還能得古人的精神，還忘不了「以自然爲師」的古訓。自

時，漸以降，以至於今，除了極少的例外，都是以模仿「古人技巧」，「抄前人的稿子」，「粉本」為無上法門。結果是（一）從此畫家眼睛看的只是「畫」而不是「自然」，所以總跳不出「畫」的圈子，而沒有新東西出來。輾轉因襲，一誤再誤，演出目前這個悲慘的局面！（二）因為太重視技巧，內容變得空洞無意義，形式方面犯了「太巧」——「賣弄技巧」的毛病，越畫越快，千篇一律的大批製造，同時「培植」了許多製造假畫的「專家」！

歐洲畫家有進取創造的精神，所以雖然一面接受前人的遺產，一面總忘不了研究的對象是「自然」，「人生」；根據自己的思想感情去作種種的試驗，所以常常有嶄新的東西。現代歐洲繪畫的瑰麗活躍，就是絕好的證明。

還有一點不同的地方，似乎無關緊要，其實很重要。就是：西洋畫不許抄「粉本」。初學畫的人，都要自己「構圖」——絕對不許抄前人或老師的稿子。假若用了別人的稿子，那怕用筆用色都特別的好，始終認為是「臨本」，「臨本」是不値錢的。因此歐洲畫家非出新樣子，新稿子，纔有出頭的機會。反之初學國畫的人，抄前人和他老師的稿子認為是應該的，非此不可的；（這當然是教師負責）畫家和鑑賞家對於「自己打稿子」與「抄別人的稿子」似乎沒有分別，「無所謂」！這種方法，這種態度，似乎値得大家考慮考慮罷！

四

因為現代中國畫是誤解古人，因襲模仿的結果，若是維持現狀繼續製造下去，再過三百年恐怕還是在「陳

套」裏打轉轉；所以在政治革命後，新思想，新意識推動之下，少數膽識較大的國人，勇敢的跳出這個圈子，擺脫這些「陳套，」到西洋畫裏求一點曙光。他們想

（一）在技巧上，或題材的選擇上，以西畫之長補中畫之短。或者更進一步

（二）想在一個新出發點，新技巧裏邊去冒冒險。換句話說：學西洋人畫油畫。

二十年來「嘗試，錯誤，」掙扎努力的結果，不過是：

（一）國內沒有一個可以充實訓練「西畫基本」的西洋畫科或西畫學校。在國內西洋書科或西畫學校「畢業」的學生，一旦到了歐洲——甚至於日本——不能作比較高深的研究，還要進美術學校去作「基本練習。」時間上與財力上都不經濟！

（二）不能引起社會人士的興趣和同情。

（三）研究西畫者不能靠畫維持生活。

這是什麼原故？這是因為：

（一）西畫不是三五年可以學成的，非在優美的環境裏經過長時間的努力不可。（日本西畫家在本國研究三五年，再到歐洲研究一二年，往返多次，即是此故。）國人留歐習西畫者，多私人努力，往往為經濟所迫，學習時間未足，不得已而歸國者；或「學成歸國」後，永無「再學」之機會者；或歸國後，因環境過劣，不能以全部的精神時

門從事研究者，或爲生計所迫，改操他業者。

(二)社會對新的試驗不表同情；不了解，也不想去了解。更談不到愛好，保護。過去的政府雖然在中小學圖書科添授或改授西洋畫；在藝術專校設西洋畫科。然前者缺乏適當之教材教師，後者亦嫌其過於簡陋。從未有派留學生赴歐習畫，或聘西畫名家，作充實改進之預備。他如設立獎金制度，及培植藝術環境之一切設施，如國際交換展覽，創立歐洲藝術陳列館等等工作，皆未著手。

(三)國內西畫界不能精誠團結，集中力量，作積極的表現和運動，如舉辦一全國西畫家展覽會，一給社會人士看西畫的機會；及如建立言論比較統一之藝術刊物，以忠實寬大的態度介紹西洋畫，給社會一個比較清楚，易於接受的觀念，作了解西畫之門徑及階梯。

西畫之在中國，好比一棵新植的樹，要牠開花結實，非特別愛惜牠，保護牠，加工培植不可。完全靠牠自己的力量——極少數人的一點薄弱的力量——是不能繁殖茂盛的。還經得起不打理牠，不培植牠，甚至於摧殘牠呢！

現在的環境，似乎比以前好點了：至少當局漸漸的注意這些問題了。如博物院陳列館的建立，國際交換展覽的開始，全國美展的舉辦等。現在總得提出一：我們需要西洋畫嗎？——這個重要問題。希望大家反省反省，問問自己：在改進中國畫和創造新繪畫的過程，是否需要西洋畫來幫助？假若需要的話，就要拿定主意，各盡其責的努力向前邁進！

二月十五日　北平

中國畫的變

呂鳳子

最初莊子之徒解釋中國畫和雕刻說：『以天合天』說：『無爲爲之之謂天……忘己之人是之謂入於天。』說：『解衣般礴羸。』就確認畫是動變的自然之留。所謂『留動而生物，』也就是莊子自己說的『物化。』所以我在剛寫的一本書中，嘗就他們的說話，推知他們對於畫的詳細解釋是這樣的：畫者化也。就化的本身說，叫道化；就畫的狀態說，叫夢化；就化的成形說，叫物化；就忘心而入於道而合於道，或忘己而入於天而合於天說，叫我化。總括說：叫自然化。又叫『以天合天。』

既而，『以天合天』變爲顧愷之的『以形寫神，』即以形寫想；變爲宗少文的『暢神；』變爲王景賢的『容勢。』勢是動變之力的狀態，也就是動變之心的狀態，變爲謝赫的『氣韻生動。』『氣韻生動』解釋，我嘗就當時一般思想推測，以爲是這樣的：凡形之生，皆氣之凝，神之著。神氣本來是可分而不可分的，形所在就是神氣所在，氣所在就是神所在，神無往而不妙合，就是氣無往而不諧和，如音聲相從相應一般。『異音相從謂之和，同聲相應謂之韻。』則稱道諧和狀態曰『氣韻生動，』和稱其事曰『寫神，』曰『容勢，』又豈有意義上差異？』六朝而後，尤重『骨法用筆。』張彥遠說：『顧愷之之跡，緊勁連綿，循環超忽，格調逸易，風馳電急……陸探微作一筆畫，連綿不

斷，新奇妙絕……吳道玄古今獨步，前不見顧陸，後無來者。』由此變的自然之留，變到自然之留的動變，由內在之神，變到外延之力，由最初『解衣盤礴，』一變到吳道玄一日寫嘉陵江三百里山水，觀裴旻舞劍，衛筆若有神助，繪地獄變相圖，使屠沽漁罟懼而改業，總算極動變之能事。於是運筆即運力，遂永爲學者研究之主題，而運筆法即運力法，也就造成了中國畫特有技術。

既而變爲宋之造理盡性或任機。張放禮說：『性者天所賦之體，機者人神之用。機之發，萬變生焉。惟畫造其性者能因性之自然，究物之微妙，察於一毫，投乎萬象，則形質動蕩，氣韻飄然矣。』既而變爲元以來之寫情與意，變到寫人之情與意，可說是一種類變，變得和又一類中國畫同其趨向了。本來中國畫從用方面說，是分兩類的：一、類即上述無無爲而爲的畫；一、類是『成教化助人倫，』旨在『鑒戒賢愚，』專以人事爲題材，而以個人情意做內容的畫。由第一類變爲第二類，是類變。由第二類變爲第一類，也是類變。各變其所不得不變，正無煩人於此者攻擊彼，入於彼者詆毀此也。倒是又一類畫一向專寫所謂勞心者光明行爲，實有推廣注意範圍的必要。

復次說形的變。最初莊子之徒說梓慶成鐻曰：『然後入山林，觀天性，形軀至矣，然後成。』即認形是依自然法則即生之理構成的。所謂『物成生理謂之形。』但求想合生之理，不必目皆見此形。既而偏重寫所見。顧愷之說：『空其實對則大失，對而不正則小失。』說『山有面則背向有影……凡天及水色盡用空青，竟素上下以映日……下爲磵，物景皆倒作……凡三段山，畫之雖長，當使畫甚促。』寫影，寫日光，寫水際倒景，寫所謂『實對，』可說甚周。不

過寫的時間卻甚短促，所以寫成的形，仍祇是所見的大概。宗少文說：「崐崘山之大，瞳子之小，迫之以寸，則其形莫覩，迥以數里，則可圍於寸眸，誠由去之稍闊，則見其彌小……豎畫三寸，當千仞之高，橫墨數尺，體百里之迥。」用「巧類」法寫遠近的形，也祇求其類似罷了。既而象形務肖。姚最評謝赫曰：「點刷精研，意在切似，目想豪髮，皆無遺失」。又評蕭賁曰：「雅性精密，後來難尚。含毫命素，動必依真。」因務肖便不得不工，便不得不復反於樸，所以由最初的簡，變到六朝以還的工，變到唐以還的渾樸恣肆，即由尚形似變到厭形似，變到脫略形似，復變到不廢形似，迄今。兩類畫的形均在這樣變遷中，我卻相信這是進展的變，愈變愈合生之理的。

中國畫構圖是用俯視法，多置視平線於圖外，宋以還亦有用平視法置視平線於圖中者，或謂是受西方畫影響，這卻不敢遽下斷語。西方人造作的遠近法，難道中國人就不配知道和造作嗎？又用內籀法，能令鑒者集中注意力於圖中某一點，而生靜的感覺；用外延法，能令鑒者因圖中形勢開張，而生動的感覺。中國畫構圖的變，大概如此。

以上述中國畫以往的變，以後將怎樣變呢？質為生力具體表白，應無可變；可變的祇表白形態。換句話說，就是題材選擇標準之轉移。在最近的將來，第二類畫擴大摹寫範圍而勃興，殆成必然的趨向，那末，欲外延勢強，藉助富刺激性的采色，將較六朝唐初愈燦爛而渾樸，也就成了必至之事。中國畫特有運筆即運力技術，固須永久保存，但除筆外，其他合用工具，亦未嘗不可兼用。昔有用蓮房、紙筋、敗刷、綿花、手指等為助者，嗣後作者當亦有新工具發見。形的變，當仍重所謂「寫生，」而以保留和顯示形的特徵為原則。光呢，如仍注意構圖，當擴摹寫多面光，而以采用

一個至兩個光源的光為原。則蓋內稱法有時須用兩個光源光也。總之：形色與光，副後皆應愈趨簡單明著。這是我依據變的歷程及環境所需求的推測；至現在一班大師小師太師少師所爭的中西合璧，中日分家，都是些不成問題的廢話，適足表示他們不知道中國畫是如何一回事。

畫之南北宗及其廢興

葛康俞

曾經有人說：一開口便錯。這意思是說想在畫上，逞唇鼓舌，這個究竟，確確是無處下牙。宋郭椿畫繼說：「畫者，文之極。」要之不能逃開文的範疇。文，是康德所講的先天之形式，因緣於智慧，爲幽哲之生發，而能達到共同的發現。並不以後天習染之各異，致犯人自是其是的嫌疑，搖動了它本身的存在。文之形式是在有思想，造形和動止的領域，所以劉勰文心雕龍，論樂並提於翰藻，典類制備諸書，書畫與文學同篇。至於藝術一科，載在考工，類皆醫卜，陰陽，博奕，方技等學問。單就繪畫講，已突破藝術的掌握，直視藝術爲糟粕了。記云：德成而上，藝成而下。不取用於百世，厭見賞於一時。觀文耀景，布象和聲，啼鳥山花，非關湊合。攝微振妙，獨歸軒冕巖穴，碩人丈夫，且看唐張彥遠名畫記所次歷代畫家，大半都是冠裳人物，從軒轅至唐會昌，有三百七十人之多。秦漢以上，荒遠難稽，求其作者風格，能在傳記中得見名目的備具而已；但是今日所流傳的金玉龜甲諸器，造形之美，從知已極致於殷周以前。秦朝一代，於繪畫雖寂寞無聞，至兩漢之畫史，就頗足稱道。宮殿堂廟壁畫盛行之外，又畫在布帛上，形同文書可以任意舒卷的畫卷。其時作者，除尚方畫工毛延壽等，更有蜀郡太守劉褒，太常卿趙岐，高陽鄉侯蔡邕，河間王相張衡，均是高士，迥非衆工之比。降而魏晉，洎乎六朝，哲匠間出，最可驚異。魏侍中司空都鄉侯徐邈，吳八絕之中有曹弗興其人者，爲南

齊謝赫所嘆重。次則歷晉宋至隋，必推衛協，顧愷之，陸探微，張僧繇，董伯仁，展子虔，孫尚子，楊契丹，高視闊步，取重當時。他們的手蹟，固已失傳；不過往者文人詩子，發諸題詠，寫之跋記，曲致形容，不遺毫髮。遠及秦漢，亦有銅範，石刻，和近代朝鮮出土的四神像，疑信之間的晉顧愷之女史箴圖，今與吾人，直可彈冠相對。舉一反三，不難想像其餘。至唐，畫家輩出，首以閻氏兄弟最爲煊赫，閻立本的歷代帝王像圖卷，遺留至今的名畫，可推此軸爲最古了。下此前賢之手蹟，如有呵護，生龍快劍，經千百劫，保全本原面目而確切弗疑於今日者，家珍可數。國內外公私之藏，寶軸錦標，自唐伊始。就余所知，試爲南北宗門戶之摸索，與歷代畫風興廢之觀望，可得約略言之。

生活予人生命以慳吝的恩情，人取獲它亦愈加有味。所以在特以取獲的工具上，有無限鄭重的讚嘆。不肯草率輕忽其凝靦與撫弄。此在原始人的斧鑿刀石有如彼的方整滑潤，這就是讚嘆的完成，泌出美之點滴。上古時代服用器皿之煒煌，全由於鄭重的意思；遇空在所有的空白上做出許多講究，以至每細部分空白都不放鬆。這種空的法意在商周鐘鼎可以見之，秦漢銅範石刻可以見之，晉之畫卷猶可以見之；既注重充實平而空間（有時簡直脫體而出，如饕餮夔龍之附着彝器，騰挪體外，成爲立體的空間了。）所以刻畫力求實在明顯。物與物之間，給以空方亦方有名目的形象，不計大小長短和實際上的秩序，其趣味不離圖案的格調，圖字的象形，即其本身最好的解釋。一直到漢代石刻固然還是如此，即就純全繪畫的晉人女史箴圖卷而言，山，人，樹木，日，月，星辰，都錯亂其大小位置的比例，全幅的結構，只是剪貼式之分列而已；方之漢畫頗爲一致。山東嘉祥之漢武氏祠壁刻，又可用於周

未畫像紡（見故宮月刊第二期）的畫像裝飾、個體形象的摹寫，運用以格律森嚴的圖底意象，雖能可知，況在山水；山水之情悅，實不易用圖底意象的安排爲空白充滿的手法攝之。宜乎張彥遠論古畫，謂山如鈿飾犀櫛，水不容泛，人大於山，樹石列植，若伸臂布指，要以山水生就不能割裂於格律之中，而又去人生活接觸的利害觀念太遠，即之山水畫的發展何以不早見於畫史，當知答有所歸了。

兩漢樸茂，渾沌既鑿。晉明帝師法於王廙，衞協的畫法，學自曹弗興。傳之弟子顧愷之，陸探微，其緊勁超忽的作風，求其正傳，閻立本之歷代帝王像圖卷，可算不墮古法，猶存漢晉風氣，上上神速精誠。後之五代貫休，明季陳章侯，衣鉢遙接。山水閒情，起於宗炳，展子虔得之，更主細潤。李氏父子異放細微的筆意，淵源此也。蜀山巍峨，岷水縠波，秋風棧道，白雲行客。屬其筆墨章程，的在李昭道的春山行旅圖軸，董思白畫禪室隨筆云：「禪家有南北二宗，唐時始分；畫之南北二宗，亦唐時分也；但其人非南北耳，北宗則李司訓父子着色山水，流傳而爲宋之趙幹，趙伯駒，伯驌，以至馬夏輩。南宗則王摩詰，始用渲淡……」實則不爾，中國所謂畫，是刻的演進繪不與焉，繪，完全是刷色的意思，於古代衣裳，旂旗，車輛，宮室用之，今不可得見，故繪史已成偏廢了，畫則爲線的操使，所以甲胄，鼎彝，壁刻，均當作畫史觀之。畫既胎脫自刻，其線始終是線，絕無刷的疏忽，如屈鐵，如吐絲，如錐畫沙，平穩沉着，有左右的轉折，不爲上下纏起重落的顫掣頓挫，此種作風，即就高古琴絃，金碧游絲的兩種描法，可窺見一斑；由古文篆籀而至鐘鼎石壁，而至人物牛馬，而至山水樹石，都用勻靜之線爲畫，至二李爲極，質言之，細潤古麗，刻錯嵌空，有唐一代皆然，斷至唐止，取

筆豪縱的畫史遂告一結束。唐玄宗巡幸四川，川中景物，頗有影響於李氏，其山水乃爲兩江棧閣之圖，蟲岩斷岸之險。盈尺以內，煙樹雜沓，樓觀延袤，人物車馬，以千百計，鬚髮面目，皆歷歷可辨。婉妍入於毫芒，繁難靡有加矣。流風影響，宋趙伯駒，伯驌最能窺見門庭，觀故宮博物院所藏趙伯駒春山圖之縝密斐亹，眞可與李氏作品相伯仲。其中山頂一格，五代畫家荆浩，關仝，都極盡李氏畫法之能事。元則王鵬振，不失前規。明王蒙東山草堂圖，擬之小李的曲江圖，筆法位置，若合符節。崔道母作山石狀如疊糕，文承休的瀛臺仙侶，峭秀瘦聳，其於二李，更能絲絲入扣。敷色鈎勒，後來作者，千方百計，往往在李。董北苑人物器用，米元章雲水紆縈，趙孟頫之叠巒石華，都能得法於李氏。李氏於圖與線的畫史上可爲殿軍，推爲北宗之祖，或有所見，與馬夏輩同流合宗，殊不妥當之至。

畫人有畫家和畫史之分，古人嚴重其區別，必不可混爲一談。莊子外篇有敍畫史一節，他講宋元君請人作畫，衆史皆至，舐筆和墨，拘謹甚恭。後來一史，他受揖不立，解衣槃礴以作畫，宋元君稱讚他說：「可矣，是眞畫者也。」此就能者爲之，楷模製作，不復物我形智。舒舒江海，嘯傲泉石，翕然有雲霧之從。故能散髮縱觀，披襟鼓臂，不崇朝而恣情滿壁。若乃狂洋其意，風雨其神，吳道玄的怪石崩灘，項容，王洽，疎野使酒，抹手蹙足，一月之畫迹，庶幾近之。吳道玄就張旭（張旭爲草聖，嘗濡髮作草字。）學草書，沒有成就，改學繪畫，中國畫史上乃得一大變動。觀其天王送子像，用筆剛墨，直用草法作書耳。唐僖宗駐蹕成都，會稽處士孫位扈從自京。他脫略的風態，頗與吳氏有會神之處。位亦狂放好酒，襟抱超然。能爲禽獸飛動，龍挐水洶，矛戟弦鏑，控送馳突，交加戛擊，如有聲響。松石墨竹，制形極其詭異。出

入繩檢與是莫可狀述了。這般象外無聞的氣概，猶自宋元君座上客也。其時張南本，石恪，遠近歐和；王孟守蜀，極入文一時之盛，劍南的畫家，數孫契張，宗戴不替；然說者謂項容畫山，人，樹，石，頑澀稜角無蹤。張愛賓薄王洽潑墨，不入畫道。畫道廣川畫跋言孫位畫水，必雜山石，爲驚濤怒浪，不足於水。鄧椿畫繼評膺石恪，孫太古，鄙其麤燥蹋張。沒久則舊是全非，後來學子積習益爲狂肆。衍於南宋，李唐取法草隸之間，創大斧劈皴，爲北宗特色的人物。吳道玄揮毫使氣（米芾說我用吳生之筆去其氣。）不必爲北宗之祖，而李唐的痛快板緊，誠通概所說的北宗之典型。夏圭，劉松年，馬遠，梁楷，潑辣誇橫，無鑑賞之雅，實紹系之；元劉貫道，明戴進，周臣，唐寅，藍瑛，筆轉靈秀；然崢嶸屹立，摸色投筆之才情，旋作廣陵散矣。

宋歐陽修論畫，言飛走遲速意淺之物易得，而閑和嚴靜趣遠之心難形。此即蕭條澹泊難書之意耳；唐王摩詰才情美麗，最好山林遊散，爲文人標格，南宗管領。他作畫是茫無沾着津涯，面面綢繆俱有。最能神合歐陽修論畫的意旨。乍爾移懷幽古，搜其手蹟，相對滄浪，如何可得？今之江山雪霽圖卷，或係臨本，吠影吠聲，或者去原作模樣未遠。輞川典册傳述，希彼字裏行間，爲之破慳；孰知理徑繁蕪，更是匪夷所思。江村雪濟，固是其卓哉獨運；至於劍閣棧道，巉巘青空，人物則垂帶簪花，清癯示疾，亦莫不臻妙。後世必稱水墨蒼勁，學之者那可草草。蓋其長文細絡，刻畫精整，不出唐人的圍圖。明發景鳳東圖玄覽記王維山水，皴用刮鐵，刮鐵創自楊昇。林木枝葉全作雙勾，蟲文鳥迹，意在兩漢。設色之能，曷觀趙子昂做王之雪圖小幅，頗用金粉。米元章短其筆墨太近刻板，雖然等閒發付，過正之失，唯批評

若有獨到的精神就不免有偏見之固執耳。日人大村西崖於王維畫論云：『其畫鉤斫山骨而不加皴染，無吳生（吳道玄）之色，尚未脫六朝古態。明人以渲淡之法，謂起於右丞（王維）實謬見也。』直言之，唐人刻畫，一本真宰，誰為門戶？南宗自許以平淡天真，盧鴻一，張志和，亦所同也。輞川詩叟王維，蕭風最有清潤。述之者，北宋一代宗匠，直數李成。開示照暎，靈光眷屬，郭熙得之，齊作窠石。古木尋丈，沙腳平鋪，後來學者如劉貫道，趙子昂，張舜咨，曹知白，朱德潤，唐棣諸人，均私淑郭氏。逸詣無奇，能守王氏掣勝之處，宋趙幹，馬和之，趙令穰，元朱叔重，王蒙，倪瓚，明則文徵明，李士達，朱孟辨，此皆文以才奇，天機絕迹。

中唐畫師給事中畢宏，山水松石一道，改步變古，有渾成之趣。晚唐荊浩為其九宗弟子。層雲疊嶂，五代關仝及宋范寬師法荊浩亦十分峻厚。五代宋初之季，獨學雖盛，源流靡邊。許都召試，專主形似；形似實為畫史之末造，作者苟有自得之點，便謂不合法度；或卑其學無根據。且不必技能超衆，亦以作者風能人物為先。故畫師劉益身帶殘疾，雖供御畫，未嘗接近帝王顏色，因之終身抱恨。執業丹青，似乎頗不高貴呢！南唐北苑副使董源，獨能綜王維，荊浩兩家法，寫江南風日之美。郭若虛謂王維，李思訓不能與荊浩並駕，若其中再加董源，而論五代宋初山水之變，可以無憾矣。此可知董氏在南宗之重要。董氏而後，則山無峭崒，水無橫流，不似盤根錯節，積劫方成，空谷足音，遂可超凡入聖。巨然，吳仲圭勃鬱蓊蒼，江貫道拖泥帶水，吳歷沈雄，文璧古秀，蕭仰瞻董氏，中獲心源，退以深思，有何不可。元趙孟頫最是俊傑。色相前賢，其鵲華秋色圖卷，大得王維，董源的神髓。重汀疊嶂，山水松石畫法，郭河陽又當領之；而飛白

八法一派，是能去宋人之纖穠文理，啓關元人之生拙。倪雲林折帶皴演自荆關。黃子久的礬頭吅於董源，王蒙之際石，牛毛，或學荆關，或學王董，其於趙氏，都有取予。合大癡，山樵，則爲沈石田，王孟端，陳惟允，揚波激流，清四王（太倉王時敏，王鑑，王原祁，常熟王翬。）以下，方將末艾也。

北宋米芾創墨戲之說，爲董源之別一支。冷僻淸芳，有郭忠恕的仙氣。其書法傳之子元暉，高房山，方方壺，明道士冷謙，遂成絕響。及明董其昌爲南宗嫡系，嫿火純靑，陶煉百家，於二米氣韻，稍稍出色而已。

以上窮源逐流，略見南北宗派師資傳授的脈絡。亦可徵中國之有畫史，何止二千年啦！歷朝人物名蹟，眞不知凡幾；而自古蓄聚寶玩的大家，衆多固可知也，況乎代有帝王，留心於萬機餘暇，搜訪旣力，想見其內府所藏，規模之宏大，誠哉！用言匪易。時至今日，打頭想來，自古書畫散合存亡，際遇之幸或不幸，讀明謝在杭五雜俎，令人廢卷興歎。他說：「今世書畫有七厄焉：高價厚值，人不能售，多歸權貴，眞贋雜陳，一厄也。豪門籍沒，盡入天府，蠧齧澌盡，永辭人間，二厄也。噉名俗子，好事估客，揮金爭買，無復涇渭，三厄也。射利大駔，貴賤懋遷，纔有贏息，卽轉俗手，四厄也。富貴之家，朱門空鎖，楊筍凝塵，豚蠁果腹，五厄也。膏粱紈袴，目不識丁，水火盜賊，恬然不問，六厄也。拙工裝潢，面目損失，奸僞臨摹，混淆聚訟，七厄也。至於國破家亡，變故之厄，又不與焉。」此雖感時之言，要之由來如此。

秦燔去古文，焚滅詩書，故明堂，石室，金匱，玉版，圖籍散亂不堪。漢高祖入關，蕭何營造石渠，收而秘之。其後武帝更建天祿，麒麟，合爲三閣，以珍藏天下圖書。明帝雅好丹靑，別開畫室。又創立鴻都學，以邀集奇才藝士，海內的藝人，

歸之如雲。及董卓遷都關中，王允悉收斂蘭臺石室的圖書經緯要者以從。其餘縑帛，軍人皆取爲帷囊。席卷而西，七十餘乘。途中遇雨，道路艱難，遺棄狼藉。魏晉兩代，珍襲雖多。劉聰陷洛陽，一時焚毀。宋，齊，梁，陳之君，代有好尚，至晉遭劉曜的兵火，又大半摧傷。加之桓玄性貪好奇中國法書名畫，必使歸己。至玄篡逆，晉府眞蹟，玄皆得之，何法盛晉中興書云：「劉牢之遺子敬宣詣元（卽桓玄。）請降，元大喜，陳書畫共觀之，元敗，宋高祖先使臧喜入宮載焉。」南齊高帝科其尤精者，錄古今名手，不以遠近爲次，但以優劣爲差，自陸探微至范惟賢凡四十二人爲四十二等，二十七秩，三百四十八卷。聽政之餘，旦夕披玩。其時私人收藏，有謝赫，姚最，沙門彥悰，稱爲畫海。梁武帝滅齊，得其實物，尤加珍異，仍更搜訪。任張僧繇爲直祕閣知畫事的官。古之瓌璧，充牣內府。侯景之亂，太子綱幾次夢得秦始皇再欲焚天下書，旣而內府圖書數百兩，果爲景所焚。陳覇先平侯景，元帝接位，帝善丹青。建康陷落後所殘留的書畫，命王僧辯搜括之，載入江陵，未及兩年，江陵又爲魏將于謹所破。元帝將降，乃聚名畫奇書及典籍二十四萬卷，遣後閣舍人高善寶焚之。帝欲投火俱殉，宮嬪牽帝衣乃得免。元帝恨極，將吳越寶劍，斫柱令折，乃嘆曰：「蕭世誠遂至於此，儒雅之道，今夜窮矣。」于謹等在冷煙爝火的中間，找出書畫四千餘軸，運歸長安。故顏之推觀我生賦云：「人民百萬而囚虜，書史千兩而煙揚。」天嘉中，陳主肆意輯求，所得不少。及隋平陳，命元帥記室參軍裴矩，高熲收之，獲八百餘卷。文帝於東京觀文殿後起二臺，東曰：妙楷。藏自古法書。西曰：寶蹟。收自古名畫。煬帝東幸揚州，盡將隨駕，中流船覆，八九淪棄。其殘留者，隋煬帝死後，統歸宇文化及。化及至聊城，爲竇建德所取，留洛陽者，爲王世充所取。唐武德五年，

魁平兩國，擄二籍主、兩都祕藏之迹，維揚扈從之珍，歸之唐朝御府。乃命司農少卿宋遵貴載之以船，泝河西上，將致京師，行經砥柱，忽遭漂沒，輸入長安，合內庫原有所收僅三百卷，二百三十秩。左僕射蕭瑀及許善心，楊素，褚安福家並進圖書，些些增益。但以帝王之力，何顧不隨，輾轉之間，光景大非昔比。貞觀六年，虞世南，褚遂良奉敕簡閱。典儀王行直，兵曹史樊行整，將仕郎王行直，文林郎張龍樹等裝褫。校書郎王知敬監領。萬方殊異，會萃一時。僅千右軍一人的法書，就有二千二百九十紙，十三秩，一百二十八卷。每卷一丈二尺為度。故內廷圖書，謂之大備。天后朝，張易之奏召天下名工，修葺縹軸，因竊換眞本，以私家所藏僞蹟替進。張易之敗後，薛稷得之。稷敗之後，岐王範得之。玄宗卽位，極意搜訪，石泉公主，方慶家所存書畫，皆收之。岐王範帝知曉，乃盡焚爇，因為他曾瞞過玄宗說他家並未收書書畫也。當時天府所藏，淵如林藪，但多是僞品；而人間積貯，眞本浩汗。頻經灰燼，惜之者，夫復何言。盛唐君主，各有雅愛，人多呈進。或有奉獻，希求官爵。或有張羅，邀獲恩賜。開元十年，太子中允張悱充知搜訪書畫史。天寶中，徐浩充採訪書畫史。設官厚俸，以求玩物之奉，玄宗之耽迷，可謂深矣。唐朝中葉書風最盛，不獨收藏，至作者逞強炫能，簡直無所不用其極。吳道玄以皇甫軫作品不在己下，居然派人將他刺殺了。安祿山之亂，玄宗奔蜀，行在之珍，遂留四川。可是散亂已經很多。肅宗以侍御史集賢直學士史維則充使博求遺書，懸以爵賞。商人胡穆蕃，別識圖書，竟直集賢學士位。復告訐搜求，在至德年間，白身受金吾長史。改名祥。潘淑善亦以獻書拜官。遼東人王昌，括州人葉豐，長安人田穎，洛陽人杜福，劉翌，河內人齊光，皆是有眼光之販賣書畫的商人，此輩雖係業好事，但他們出入內廷，都想藉此得些

兒發身發財的滋潤；然所收古書畫，殊非極其名貴。肅宗後漸不甚保持，常頒賜貴戚，其不好者，市之不肖之手。物有所歸，就聚攏在好事的人家。潁川竇瓚，安定席異，歙州竇紹，吳郡滕昇，東都陸翟，渤海高重，太原郭曄，金陵崔子向，李德裕，張從申，張維素，李方古，鄖平公，中園生，韓愈，裴度，蕭祐，華陰隱士種放，道士盧元卿，福先寺僧翫同，以上皆是當時的大收藏家，一得名蹟，即仿御府用印而押以私印，名曰圖書。為後人審定古書畫最有力之徵證。建中四年，德宗命徐浩之子璹，太原縣令竇蒙之弟竇泉，戶部員外郎汴宋諸人搜求民間書畫。唐末張彥遠鑒識卓越，古今未有，所著歷代名畫記，為後來論畫的圭臬。其家世代縹緗，自其祖河東公以下，相繼塌集妙迹，張氏與司徒汧公李勉，世交通舊。汧公亦博古多藝，窮精追奇，魏晉名蹤，滿貯筍篋。元和十三年，張彥遠的大父高平公弘靖鎮守太原，被內官魏宏簡所忌，在憲宗的面前言其富有收藏，憲宗乃降宸翰，索其殊珍，登時進獻。事詳張氏歷代名畫記敍畫之興廢篇中。張弘靖科簡其進貢之殘餘，復在幽州過朱克融之亂，統散失矣。同時王涯自鹽鐵據相印，倚仗權勢，橫奪巧取，得書畫最多。太平末年，為亂兵所劫，以其書畫裝襮，取金玉為軸，人盡剝剔無遺，而棄字書本身，此在目不識丁之亂兵乃有此暴殄行為。晚唐時候，書的價值極高，將張，吳的畫比九經，楊，鄭，董，展的畫比三史，屏風一扇，作價二萬金。

五代之季，中原逐鹿，人主未聞偏癖。炫弄廚簡之美，或在王侯。如梁駙馬都尉趙喦。酷好畫事，推為大精鑒家。值此五代離亂之季，世家的東西多不能守，趙氏乘機購取之。復以親故擅權任朝，凡倚附他的人，率多以書畫為贄。故書府所緘至五千卷。將軍劉彥齊，世族豪右，輸心觀撫，常借出貴人家圖書，手自傳模，返偽而留真者，用偸換的手段

所得名畫，亦不下千卷。劉彥齊品藻極精，人有唐吳道玄手，梁劉彥齊眼之目。帝王講收藏者，在五代只有南唐後主李煜，後蜀孟知祥。起先唐玄宗，肅宗西奔，接着昭宗遷幸，書囊散遺在四川很多，再者，趙德玄天福年入川，攜帶梁，隋，唐名畫百本。王建帝蜀，傳之四世，世世愛閱玩，畫風大行曠古罕見。觀宋黃休復益州名畫錄可以知之。故宋鄧椿畫繼曰：「蜀雖遠僻，而畫手多於四方，德麟藏畫，蜀筆居半」孟知祥主蜀，癖嗜更深，錦標琳琅，可擬漢之天祿，且與南唐通好，互有饒贈。宋乾德三年，王全斌克復四川之後，吏部侍郎呂餘慶鎮成都，日求古畫書籍呈進。後晉天福丁酉，徐知誥受吳禪，號南唐，改姓李，偏安江左，建都金陵。後主煜，才華希世，詞藻通神，品鑒與識量，尤其非常。朝立翰眉，最稱董源的山水，二徐的花卉。其御府所藏不必言珍，卽當時翰墨，豈不下和百紀？宋太祖一合天下，用師江表，開寶乙亥，南唐降宋。建業文房的寶物，盡籍沒之秘府矣。比及民間尤物，網羅致不忽。蘇大參雅號書畫賞者，風鑒明達，其收藏與王文獻共稱於世。江左既平，太祖以金陵六朝舊都，復聞李氏精博好古，藝士同歸。收藏最富。首以蘇大參爲是邦郡倅，喻旨跡訪前賢翰墨，果得千餘卷上進。既稱旨意，太祖以百卷賜之。際會風雲，勳臣黨將，示慰勛勞，輒以書畫卷軸頒賞。宋既收復吳地，樞密楚公適典維揚，于時調發軍餉，供濟甚週。太祖錄其功能，賜亦以書畫百卷賜之。丁晉公典金陵，陛辭之日，更有恩勞。宋有中國，而底定矣。宇內清穆，人主漸萌樂成之意。起天章閣，收拾品物，設立翰林圖畫院。又命畫院侍詔高文進與黃居寀搜求民間之圖畫。端拱元年，以崇文院之中堂爲秘閣，兼任吏部侍郎李玉爲秘書監，以便檢點。淳化中閣成之時，邀近臣縱覽。眞宗承平，祥符年間，營昭應宮，詔天下名手至京者三千餘人。緣是以

降，講求滋甚。至徽宗時，大興畫學。宣和四年建五嶽觀，寶眞宮，授米元章爲書畫博士。會集國內藝能之士，下題取技。徽宗天縱奇才，儇雅無方，別無營心，唯愛畫耳！陶穀爲翰長，黃居寀典精鑒。君臣淬礪，吮毫濡素，淺月無間。宮廷之藏，渤滄濱溢，百倍先朝。標題類分，爲道釋，人物，宮室，番族，龍魚，山水，畜獸，花鳥，墨竹等科。自曹弗興以下，集爲一百秩，列十四門，總一千五百件。名之曰：宣和睿鑒集。依內侍梁師成之請，搜訪蘇東坡之墨蹟於天下，一紙之價，定萬錢。其後以太平日久，諸福祥瑞，寫成種種象徵，奏無虛日，史不絕書。動物則赤烏，白雀，天鹿，文禽之屬，擾於禁籞。植物則檜芝，珠蓮，金柑，騈竹，爪花，來禽之類，並蒂連理，不可勝記。貌之丹青，目曰：宣政御覽集。增加不已，累至萬函，輯成宣和畫譜二十卷，共二百三十一人，寶繪六千三百九十軸。宣和書譜二十卷，一百七十七家，法書一千二百五十本。當時購求之費，奚啻十億。徽宗第二子楷，稟姿秀美，種種絕能。上鍾愛之，故多賜與，積日既久，亦復不少。王府圖畫遂至數千計。及金人內寇，靖康二年國都破，內府文物多被金人拿走，散落於民間者，並草木同澌滅矣。正月金人焚五嶽觀。四月庚申，金人收帝及皇后，太子北歸。凡法駕，鹵簿，車輅，冠服，禮器，法物，大樂教坊樂器，祭器，八寶，九鼎，圭璧，渾天儀，銅人，刻漏，古器，景靈宮供器，國子監書跋，三館祕書四部籍冊，太常禮儀，大成樂舞，明堂大內圖書，天下州府圖，以及官吏，內人，內侍技藝工匠，娼優，府庫積蓄，爲之一空。其中古書畫，極爲後之金章宗所寶貴，將宋之印記剪去，而押以明昌御府，明昌中秘，明昌珍玩，明昌御覽之大印。北宋世家之藏，則有王詵。詵尚英宗女蜀國公主，雖在戚里而黜遠聲色，從事於書。作寶繪堂於私第之東，豐藏古人翰墨，眉山蘇軾曾爲之作記。西園集雅，是文人修禊之事，前在王詵家，後

在趙德麟家兩次幽約，李伯時爲之傳繪，有西園集雅圖卷。李伯時，舒州望族，畫家之良史。平日博求鐘鼎古器，金玉之美滿架，卷軸充廚。隨和交遊者，有黃魯直，黃長睿。蘇軾，秦少游，襄陽漫士米芾諸人。尤以米芾稱收藏大觀，著米南宮秘玩目，所有多晉唐法帖，梁隋古畫。白馬院僧慧琳，善貯書畫，充塞山舫，可與米氏相頡頏。郭若虛，董逌，蔡京，都爲鑒藏巨子，並有才學。政和之季，宗室，外宅，王公，貴人，不勝記其名號。令鑒識者，常相過從。此等人物，遇有劇跡，必用詭計勾致其家，卽時臨摹，調換眞品，務求物主不能辨識其僞，復以眞本循環易之。謂之便易云。習濫弊生。於玆可見。高宗南渡，一辱茸耳，殊不以中原置念。敗出無勞關門，何如鑑題品賞。上好下效，時風化之。紹興年間，至婦孺服飾，琵琶箏面，齊作小景山水。高宗既留意書畫，乃置榷場，極力搜求。於是紹興內府所藏，不減於政和、宣和也。只可惜鑒定者，曹勛，宋貺，龍大淵等，人品不高，眼識尤劣，致將古書畫上前輩之品題完全拆去。建炎己酉，金人進逼帝廷。高宗避兵閩廣，凡上方藏儲，均載以自隨。柏浮蒼波，僅棲島嶼，斯時也，風鶴傳警，陽侯蕩漾，大舟海中，往往漂沒。清姜紹書韻石齋筆談云："文徵仲在姑蘇，一夕之間，見宋貢硯七十方。"皆漁人蠡斤，得之偶然。不問由來可知其出處也。宋末國家多難，而錄訪之事不問。理宗進退無能自立，書畫閒適之奉，往日抽心。韓侂胄之專橫，世無與埒。其人亦講求書畫之事。賈似道爲人陰賊潛姦，妄作威福，公私重寶，蒐刮無遺。偶有所聞，察至毫髮，悉強納之。襄陽降敵，似道出師，輜重之舟，相銜百餘里，以自隨。抵安吉，舟陷堰中，劉師勇以千人入水，曳之不能動。元兵迫建康，未軍屢敗。陳宜中等劾似道罪，尋貶之。縣尉鄭虎臣從行，遂屏去其侍妾，奪其寶器，暴行之秋日中。

元有中國九十年，傾全力於武功，儒雅之道，乃在山巔水涯，高人介士，託書畫以寫其情志，舒其積鬱。蓋有亡國之悲耳！倪瓚如清夜西風，幽人弄帶。錢選如出牆入光，花開處子。吳仲圭如野人知禮。趙子固如露石宿鶴，黃鶴山樵王蒙，如羽衣丈夫，據床別耳，曾分不寐。鮮于伯機如衰草入雲，河岩古屋，即之乃見中有男子，笑啼樂業。趙子昂如琪樹瑤峰，花溪獨步，珮若若也。雲林之雲林堂，清閟閣，趙子固之彝齋，鮮于樞之清河書畫舫，錢選之習嬾齋，鷗波老人之松雪齋，吳鎮之梅花書屋，集峰洞府方其高潔，秋晚蓮房比其幽密。是君子之所棲，皆可蕙茝同紉，懷抱同寄。覽芳思古，非謂玩物，遠識絕俗，方可卷簾獨坐，手撫卷册，目光爍然。

元成宗稍稍以書畫置懷。大德四年，藏在秘書監之書，擇其佳者，送到杭州命裱工王芝呈裝褫。有六百四十六卷。這時候趙孟頫為內府鑑識的人物。元文宗頗好圖畫。宗室伯顏不花，亦雅善丹青。學士虞集，柯敬仲，侍從在廷，討論不已。鑒藏之規模，既在皇家，無奈部特氏之帝國，顯見江河日下了。

明代建國之初，一如宋制，設翰林圖畫院。御府之收置，代有增益。至宣宗之世，以人主多能，中秘庋藏，最為充實。嚴氏父子貪黷，於書畫尤所酷愛。其所藏僅畫一項，有三千二百零一件。世蕃下獄，嵩餓死以後，提學何賓崖盡籍之內庫，邀文嘉往觀之，發嚴嵩之舊宅，袁州之新宅，省城之諸宅所藏。文氏神遊於金題玉躞之間，三閱月始克畢事。成嚴氏書畫記一書。崇禎甲申，李自成入都，燕京宮室器物，付之一炬，良可嘆也。清宮書畫，鮮有明室內府鈐記，職是故耳！

明私家藏苑，比次難計。王謝世閥，每在江浙及江南徽歙之地。最稱著者，雲間莫廷韓，陳仲醇，董其昌，長洲沈周，陸完，王延喆，文徵明，無錫華中甫，吳縣趙宦光，金陵黃琳，武林馮宮庶，廣陵司馬端衡，金閶王西園，徽州汪七千，京口靳相國，陳從訓，紹興呂公子；且有書畫著作之聞人，則推朱存理，有珊瑚木難，汪砢玉有珊瑚網，馮金伯有墨香居畫識，文嘉鈐山堂書畫記，張米菴著清河書畫舫。而波斯聚寶船，則當指太倉王世貞的爾雅樓，華夏的真賞齋，陸完藏書，亦有神品千卷。以上收藏大家，求精求富，猶不敵檇李項子京的天籟閣。項氏生嘉隆承平之世，家貲雄厚，不惜重金購置，海內故家之奇貨皆入其手。如得名蹟，鈐印累累，楮尾並標其價值，以示後人。乙酉歲，大兵至，全為千夫長汪六水所掠。吾人今日遇見舊書十之六七都曾過項氏之手也。旋經順治二年之亂，清兵南下，項氏舊物，蹧蹋更甚，間有流入乾隆內府者，差不多是劫火之餘矣。

明清之際，曲沃仇氏紫巘，官松江太守。書畫豐有，甲於山右。其藏千有餘種。在松江時所得，輒董宗伯，陳徵君為之鑒定。因之往往有二公題字。安麓村所藏，石谷師弟鑒定，安有墨緣彙觀。薛觀唐中丞所藏，則秦誼亭，華蕊秋鑒定。均少贋品。清初京師收藏之富，無逾孫退谷，蓋孫氏善評賞，大內的品物經亂散逸民間者，盡歸孫氏。有退谷園在前門琉璃廠之南。有硏山堂，萬卷樓在西山水源頭。又有歲寒堂，入冬則居之。客或來訪，退谷老人必手示書畫或碑帖數種，留客坐竟日。肴蔬不出五簋，酒不過三四巡，取用皆前代器皿。極有古人真率之風，鳶飛魚躍之樂。江陰繆文子，號南有居士。著寓意錄四卷。其墨緣之廣，鑒賞之精，不次退谷。

徽歙山中，僑居奇士。自明以降，收藏家有孫楫，宋筝菴，汪仲叔，鮑仲方，吳蓮吳治，臨河程氏，溪南吳氏，休之榮氏，劉氏，皆以箱篋著名。更多富商大賈，爲高其身分，附會風雅，極力購求，迴非窮儒可敵。惜乎咸同之間，東南大亂，法書名畫，散落泥沙。髮匪取之，蘸油代爲火炬，以濟夜行。幸而免劫者，有黃鈞荷汀之書畫，袁芳瑛之書籍，長編巨帙，載入湘中。黃氏書畫目，都在方子箴夢園書畫錄四十卷內。其後流離輾轉，半入陶齋（端方的齋名。）利津李佐賢著書畫鑑影八卷，亦差有采錄。李氏暮年納一妾，深寵之。妾、日以紬鑲鑑一黏於炕帷，李驚視之，舊書也。推勘再四，始知自唐畫卷綾出。梁溪嵇氏有北宋名畫册，其妾竟剪作鞋樣。凡此一類事，爲書畫不時之厄。噫！收藏家欲世守書畫求金湯之固，寧可得乎？兼之近世外人好奇，廣有資力，國家重器散在海外者，擢髮亦難數。義之陸穰梨，吳荷屋，陶鳧香，李竹朋，梁清標，卞永譽，高士奇，安儀周，宋犖，阮元，孔廣陶，劉子山，李蘧園，沈韻廬，吳退樓，吳愙齋，端陶齋，翁方綱之蘇齋，鮑廷博之知不足齋，收藏並富；但世守之人，久不聞矣。就中以安儀周收藏爲最富，儀周曾給事於納蘭太傅家。以荷直之財，而營鹺商，富甲天下，其鑒藏可方儷明項子京。儀周歿後，其子孫將所藏盡行典賣，長洲沈文懿購其精品，進於清內府。

滿清入關，同化於漢人絕速。聖祖可稱通儒，高宗尤號大雅。商榷煙雲，妮古不倦。宮廷之珍，瑰麗繁浩，駢等前朝，幾能述之？乾隆癸亥詔開館修石渠寶笈，著錄內府所藏古今書畫。編輯者爲華亭張照，仁和梁詩正，大城勵宗萬，桐城張若靄，番禺莊有恭，新建裘曰修，海寧陳邦彥，滿洲觀保，富陽董邦達，一易寒暑，成書四十四卷。續編始於乾隆辛

亥，脫稿於癸丑。編纂者，韓城王杰，富陽董誥，南昌彭元瑞，平湖金士松，滿洲玉保，瑚圖禮，南匯吳省蘭，儀徵阮元，滿洲那彥成，成書口口卷。三編起於嘉慶乙亥。編纂者，滿洲英和，當塗黃鉞，歸安姚文田，固始吳其彥，長興張麟，無錫顧皋，仁和胡敬，海鹽朱方增，嘉興沈維鐈，吳縣吳位中，桐城龍汝言，成書口口卷。又有秘殿珠林，西清古鑑等書。其中寶贗互檢，包羅無算。咸豐十年，英法聯軍破北京，繼之光緒二十六年義和團之變，圓明園被毀，外人狠盜吾國奇赫珍異之物，海道而西。昔顧愷之女史箴圖，雖不必定為真本，昔唐之書，頭目腦髓，則僅此耳！今已陳列於英京倫敦博物院矣。嘉慶以後，國事維艱，書畫玩好，漸少關心。宮中羣小，乘機竊賣。以小李將軍之偉蹟，怡邸所藏，同治初元，流於廠肆。京朝名宿萬，叢，毛，宋諸公見之，莫敢鑑定。民國十三年十一月初五申刻，溥儀出宮。清廷全盤一切。統歸國有。十四年，故宮博物院，古物陳列所成立。故宮全部開放，陳設文物，以資國民觀覽。癸酉，日本兵入榆關，華北震動。彼時余適在舊京，日觀故宮古物專車南運，共計一萬四千箱，寄存上海。一九三四年，英國邀請我國古物運英作國際展覽。經國民政府行政院考慮再三，始決定選送故宮博物院，古物陳列所所藏品物赴英。開封凡七十箱，選出共一千零八十二件，甄別為銅器，瓷器，書畫，玉器，剔紅，景泰藍，織繡，摺扇等類。一九三六年，完璧返國，借南京考試院地點展覽。時余在神州，聞悉之下，趲程赴京，以時間所限，強得縱觀六日。余於前賢的手蹟，愛之刻骨，一嚮瀟灑之思，至今克償。苦無餉借，歸而商略之筆墨，作考試院觀畫記。



國畫管窺

卞僧慧

漢許叔重說文解字一書，集古代字學之大成，歷來言小學者所不能廢。其論字源，雖未盡信，而實有所本。其解繪畫云：

繪：會五采繡也。虞書曰：「山龍華蟲，作繪。」論語：「繪事後素。」

畫：界也，象田四界；聿所以畫也。

今折衷之於夫子，其說亦信；按論語：

子夏問曰：「『巧笑倩兮，美目盼兮，素以為絢兮。』何謂也？」子曰：「繪事後素。」曰：「禮後乎？」子曰：「起予者商也。始可與言詩已矣！」（八佾）

冉求曰：「非不說子之道也，力不足也。」子曰：「力不足者，中道而廢。今女畫。」（雍也）

由是可知繪為敷采，畫為界線，繪重色澤，畫重線條。繪之與畫，有別而相須。

古之繪畫，著於宮室，旌旗，衣服，器用之上。章服易朽。宮室經亂，輒遭破毀。殷周所遺，陶石甲骨之外，惟金與玉。玉端渾樸，刻畫簡單。銅器既堅固耐久，其形制花紋，較富於變化。故言殷周繪畫，必於銅器中求之，

銅器之製作，考工記言攻金之工有六，金有六齊。荀子彊國篇云：

> 刑范正，金錫美，工冶巧，火齊得，剖刑而莫邪已。然而不剝脫，不砥厲，則不可以斷繩；剝脫之，砥厲之，則劙盤盂，刎牛馬，忽然耳。

範鑄手續甚繁，花紋之工拙，視冶鑄工藝之精粗而定。殷周春秋銅器，花紋作於型範上。戰國時技巧進步，有金銀錯，形制更為精美。

漢代繪畫，載於往籍者益夥。銅器之外，今所能見者，有漆器，墓磚，及石刻。

先秦已有漆。韓非子有周君使客畫筴之文。近年河南先秦古墓，亦有漆器發見（據中央研究院田野考古報告第一册。）今為世所周知者，厥為樂浪漢墓所出之物。敷漆較範銅為簡易，其表現亦更自由。

漢代石刻畫，有陰文陽文之別，俱以線條為主。漢世書法，在西域簡牘發見之前，惟於漢碑中見之。即漢碑以求漢代書法，猶之即漢石刻畫以求漢代繪畫；故言漢畫，山東河南四川諸石刻，仍為主要之材料也。

六朝以降，紙帛筆墨通行，器物之限制愈少，表現之自由愈大，畫家輩出，名蹟蔚然，中國繪畫至此時亦完全成立。

以上略述中國繪畫工具之演進，今請言其內容。

殷周銅器之花紋，以禽獸為主，銅器導源於陶，今殷墟出土之陶器，其花紋亦有與銅器相似者：李濟殷商陶器

初論云：

冢爵的土質也比一切的陶片細得多。我們取出來的陶片，差不多逾萬；像冢爵這樣刻紋的陶片，只得了三塊，它的名貴，可想而知。大約這種陶器，是那時極尊貴的一種用品。……到了後來，也只有銅器繼傳這種花紋。……（安陽發掘報告第一期）

陶有精粗，銅器亦然。左傳隱公三年：

君子曰：「……苟有明信，澗谿沼沚之毛，蘋蘩薀藻之菜，筐筥錡釜之器，潢汙行潦之水，可薦於鬼神，可羞於王公。」……」

可見簠簋尊爵等禮器之外，尚有錡釜一類之日常用具。凡今所論，皆屬禮器：唯禮器乃特重形制之精，花紋之美。

殷周銅器花紋，有饕餮夔龍夔鳳雲雷等。以饕餮為主，雲雷紋用作背景。花紋沈著而凝重，因器形廣狹，以求其布置之勻稱。取自然形象加以圖案化，以應地位之需要。逮於戰國，饕餮紋漸失其重要，蟠螭蟠虺代興。紋相句連，紋上又飾以小點及細紋，作風視往日為有活氣。

戰國時代，上承殷周，下開秦漢，政治社會變動甚劇。見於藝術上者亦然。蟠螭蟠虺，仍承殷周；至若魚鱉禽鳥犬馬之屬，則開漢世之先河。其中尤以狩獵圖象為最要，所寫雖未必為一定之歷史事實，而確為當時生活之寫照。惟

以質料及技巧所限，尚未能變化自如。

戰國繪畫，固不僅於銅器花紋，其見於載籍者，若

客有爲周君畫筴者，三年而成。君觀之，與髹筴者同狀，周君大怒。畫筴者曰：「築十版之牆，鑿八尺之牖，而以日始出時，加之其上而觀。」周君爲之，望見其狀，盡成龍蛇禽獸車馬，萬物之狀備具。周君大悅。

齊起九重之臺，國中有能畫者則賜之錢。狂卒敬君居常饑寒，其妻端正。敬君工畫，貪賜畫錢，去家日久，思念其婦，遂畫其像，向之喜笑。旁人見以白王。王以錢百萬請妻，敬君惶怖許聽。

葉公子高好龍，鉤以寫龍，鑿以寫龍，屋室彫文以寫龍，於是天龍聞而下之，窺頭於牖，施尾於堂。葉公見之，棄而還走，失其魂魄，五色無主。（新序）

當時繪畫之發達，亦可想見。近年安徽壽縣出土楚器甚多，竊內置銅器之木架，其表面有彩繪漆畫，作雲氣龍鳳之狀（見中央研究田野考古報告第一冊。）漢代錯器中，有與之幾全同者（如 O. Sirén: A History of Early Chinoso Art. The Han Period, Plate 46, A.）樂浪漢墓漆器，亦有相類之花紋（見朝鮮古蹟研究會調查報告第一冊樂浪彩篋冢。）皆存邊緣之上，仍保存圖案格式，而已具活潑生動之氣勢。至若漢漆器銅鏡上之四神，東王公，西王母，與夫漆畫石刻上之人物故事，皆成爲獨立表現，不復有圖案裝飾之意味存焉。其中傳世最多者，當數人物畫。

漢磚上陰刻人物禽獸（如 O. Siren, 同書圖版二,B,）刻畫簡單，變化尚少。若山東孝堂山，武家林，朱鮪祠兩城山諸石刻；陝西澠池五瑞摩崖；河南泰室，少室，啟母廟；四川王子稚，高頤諸石闕，蔚然巨觀，漢代繪畫，於斯可見。畫有陰刻陽刻，陽刻爲極淺之浮雕，陰刻完全爲線條之鉤勒。與洛陽漢墓畫磚及樂浪漢冢彩篋，同一筆致。惟石刻用於堂廟，所畫歷史人物，孝義故事，當時風俗生活，及神仙怪異；表現莊嚴。彩篋繪孝義故事，彩磚寫當時人物，無甚拘束，神情表現，更爲生動活躍。至晉有顧愷之，擅寫人物，與陸探微張僧繇齊名，其遺蹟女史箴圖（今藏英倫，或疑爲唐代摹本）亦屬用於規箴之風俗畫，筆法仍承漢代，以線條表現人物之姿體情態，生動而進於流利。高句麗晉時四神塚壁畫，筆致與之正似。唐之閻立德，立本，吳道玄，張萱，周昉，皆師承愷之。其間雖有威重綺麗之異，而筆意未墜。中國人物畫，至此亦發展成熟。過此則漸就衰落，唐末貫休，宋代李龍眠，一振頹風，此後遂乏繼武。

中國繪畫之中，山水最尊。周代銅器有山紋，或以爲卽窮曲紋；漢博山鑪象山峰起伏，並有樹木禽獸，可視爲山水畫之前身。漢石刻畫間著山石，與女史箴圖相去不遠。五瑞摩崖之木連理，已不似武氏祠石刻及漢墓磚刻之板滯。此不過一木一石，六朝以降，漸有山水畫。其初山水爲人物之背景，故唐張彥遠論唐以前山水謂：

羣峯之勢，若鈿飾犀櫛，或水不容泛，或人大於山，率皆附以樹石，映帶其地，列植之狀，則若伸臂布指。（歷代名畫記）

至唐吳道玄，李思訓父子，變化始多。山水一體，方能獨立。王維，盧鴻一，鄭虔諸人，俱屬名家。五代以下，荊浩，關同，

全成，范寬，董源，巨然等，用功益深。如范寬，劉道醇謂其

居山林間，常危坐終日，縱目四顧，以求其趣。雖雪月之際，必徘徊凝覽，以發思慮。（聖朝名畫評）

論者以爲能傳山水之神。山水畫至是而大盛。元之趙孟頫，黃公望，王蒙，吳鎮，倪瓚，再事發揮，遂達極詣。明之董其昌，清之四王（時敏，鑑，翬，原祁）並能紹述。過此則神韻漸失，徒事臨摹，不足觀矣。

山水畫成立於唐，同時宗派亦分。明莫是龍謂：

禪家有南北宗，唐時始分。畫之南北宗，亦唐時分也；但其人非南北耳。（畫說）

南北宗之分，實在於用筆，鄭叔存先生論之最確：

就山水畫言，所謂南北宗亦由筆法上分派。南宗用中鋒演爲披麻皴，北宗用側鋒演爲斧劈皴。然北宗祖師大小李將軍其初仍用中鋒鐵線鉤取山石之輪廓，再以金線提起折角，以成其金碧鉤砍之形勢，初並未用斧劈皴使於筆調顯一種砍削之勢也。觀乎宋室諸趙如伯駒伯驌之師法二李者，卽可知矣。斧劈皴實開於南宋之李唐馬遠夏珪等，而成於明之浙派如張路戴進等。

可知其分野所在矣。

花鳥畫至唐始具規模。禽鳥在銅器及漢石刻中已有之。愷之女史箴圖中亦有鳥獸，仍非主要。以花鳥名家者，應首推唐之邊鸞，所作光彩豔發，其長處在於設色。五代宋黃筌徐熙二人，爲宋世之冠，沈括謂：

諸黃畫花，妙在傅色，用筆極新細，殆不見墨跡，但以輕色染成，謂之寫生。徐熙以墨筆畫之殊草草略施丹粉，而已神色迥出，別有生動之意。（夢溪筆談）

其後在宋則有趙昌，徽宗；在元則有錢選，王淵；在明則有邊文進，呂紀，林良，周之冕；淸初有惲格，蔣廷錫；皆取法黃徐，設色鮮豔，風致生動。乾隆以下，金農李鱓等，磊落不羈，乃變其法，至趙之謙而益雄奇，吳昌碩堪推殿軍。學昌碩者，每流於粗獷，不足觀矣。

以上略言中國繪畫之圖案，人物，山水，花鳥四類。今再試論繪畫在中國文化上之地位。

初民製器，本以適用，間加裝飾。（器物上之裝飾，有時純爲美之衝動。因在初民社會中，器物雕飾，可甚繁複，至失其器之本來用途。徒有裝飾而不能用，則純爲美術品矣。）裝飾初雖爲自由表現，及引申以表示其他意義，乃成必需。徵諸故籍，春秋華父督殺孔父弑宋殤公而立莊公，以郜大鼎賂魯。魯桓公納於大廟，臧哀伯諫曰：

君人者，將昭德塞違，以臨照百官，猶懼或失之，故昭令德以示子孫。是以……大路越席，……昭其儉也。袞冕黻珽，……昭其度也。……火龍黼黻，昭其文也。五色比象，昭其物也。錫鸞和鈴，昭其聲也。三辰旂旗，昭其明也。……以臨照百官，百官於是乎戒懼而不敢易紀律。今滅德立違，而寘其賂器於大廟，以明示百官，百官象之，其又何誅焉！……（左傳桓公二年）

其所昭，就殷周銅器花紋而論，世傳禹鑄九鼎，雖未必然，周室所藏，至遲應爲殷物。楚子問鼎之大小輕重，王

孫滿對曰：

昔夏之方有德也，遠方圖物貢金九牧鑄鼎象物，百物而爲之備，使民知神姦，故民入川澤山林，不逢不若，螭魅罔兩，莫能逢之，用能協於上下，以承天休。……（左傳宣公三年）

此用於宗教上者也。呂氏春秋：

周鼎著饕餮，有首無身，食人未咽，害及其身，以言報更也。（先識覽）

周鼎著倕而齕其指，先王有以見大巧之不可爲也。（離謂覽）

此用於人倫道德上者也。

逮於戰國，文物大備，繪畫甚爲盛行。如周君綵筴，齊王宣蒙，皆施彩畫，而當世畫師，其訓練已不止於工匠而已。

莊子：

宋元君將畫圖，衆史皆至，受揖而立，舐筆和墨，在外者半。有一史後至者，儃儃然不趨，受揖不立，因之舍。公使人視之，則解衣般礴，臝。君曰：「可矣，是眞畫師也！」（田子方）

其人脫略禮數，專意於其事，已有後世畫家之風度。

漢初君臣，多好黃老，武帝尤信神仙。史記封禪書：

齊人少翁以鬼神方見上。……於是乃拜少翁爲文成將軍，賞賜甚多，以客禮禮之。文成言曰：「上卽欲與

神道，宮室被服非象神，神物不至。」乃作畫雲氣車，及各以勝日駕車，辟惡鬼。又作甘泉宮，中爲臺室，畫天地太一諸鬼神，而置祭具，以致天神。……

畫雲氣鬼神以求神仙，所謂象神者，不過象其心中之想像耳。五利將軍欒大，與文成將軍同師，嘗爲膠東王尚方。尚方爲畫工所在，以方士而兼畫工，繪畫成其發抒迂怪荒渺之思想之用。此漢畫之一系統也。

武帝雖好方士之神道，又重儒家之治術。求仙以得不死之藥，乃武帝爲自身計。用儒生，舉孝廉，則以爲治天下繫人心之術。繪畫能代表儒家倫理思想者，則有古聖先賢之儀貌，孝友忠義之高行，與夫荒君亂臣之遺蹟。如

光和元年，遂置鴻都門學，畫孔子及七十二弟子像。……（後漢書蔡邕傳）

惲上觀西閣上畫人，指桀紂畫謂樂昌侯王武曰：「天子過此，一二問其過，可以得師矣。」畫人有堯舜禹湯不稱而舉桀紂。……（漢書楊敞傳附惲傳）

以及山東石刻，樂浪漆器，所著之諸孝行高義，皆是也。曹植云：

觀畫者，見三皇五帝，莫不仰戴；見三季異主，莫不悲惋；見篡臣賊嗣，莫不切齒；見高節妙士，莫不忘食；見忠臣死難，莫不抗節；見放臣逐子，莫不歎息；見淫夫妒婦，莫不側目；見令妃順后，莫不嘉貴；是知存乎鑒戒者，圖畫也。（見歷代名畫記引）

又或用以崇德報功，紀念勳臣。如：

甘露三年，單于始入朝，上思股肱之美，迺圖畫其人於麒麟閣。法其形貌，署其官爵姓名。……皆有功德，知名當世。是以表而揚之，明著中興輔佐，列於方叔召虎仲山甫焉。……（漢書蘇建傳附武傳）

顯宗圖畫建武中名臣列將於雲臺。……（後漢書馬援傳）

表揚之中，亦寓勸勉之意。

倫家倫常與道家自然，當世之人，皆接受之。王延壽魯靈光殿賦曰：

圖畫天地，品類羣生，雜物奇怪，山神海靈。寫載其狀，託之丹青。千變萬化，事各繆形；隨色象類，曲得其情。上紀開闢，遂古之初：五龍比翼，人皇九頭，伏羲鱗身，女媧蛇軀；鴻荒朴略，厥狀睢盱。煥炳可觀，黃帝唐虞：軒冕以庸，衣裳有殊。下及三后，婬妃亂主，忠臣孝子，烈士貞女；賢愚成敗，靡不載敘，惡以誡世，善以示後。……（文選卷十一）

天地神怪爲道家之自然，善惡成敗爲儒家之治道；兩家思想，同時並陳。此類圖畫，實當世精神生活與社會生活之縮影也。

漢世作書之人，仍以工匠爲多，如武梁碑云：

良匠衛改，雕文刻畫，羅列成行；攄騁技巧，委蛇有章。垂示後世，萬世不亡。

至於文士之中，若劉褒，蔡邕，張衡，趙岐諸人，間亦兼擅，不專以爲名。魏晉以降，繪畫漸成文士之專業。晉王廙書

書爲過江第一，其教義之曰：

余兄子義之……今始年十六，學藝之外，書畫過目便能，就余請書畫法，余畫孔子十弟子圖以勵之。……畫乃吾自畫，書乃吾自書，吾餘事雖不足法，而書畫固可法。欲汝學書，則知積學可以致遠；學畫，可以知師弟子行己之道，又各爲汝贊之。（見歷代名畫記）

書畫成爲個人修養陶冶之用，書畫之中，遂亦有作者之人格在。故唐張彥遠論畫六法，以顧陸爲上古，展鄭爲中古，謂

自古善畫者，莫非衣冠貴冑，逸士高人。振妙一時，傳芳千祀。非閭閻鄙賤之所能爲也。

魏晉士夫，雅好清談，祖尙老莊自然。嵇康釋私論云：

夫稱君子者，心無措乎是非，而行不違乎道者也。何以言之？夫氣靜神虛者，心不存於矜尙；體亮心達者，情不繫於所欲。矜尙不存乎心，故能越名教而任自然；情不繫於所欲，故能審貴賤而通物情。物情順達，故大道無違；越名任心，故是非無措也。

取人如此，論畫亦然。齊謝赫六法，首重「氣韻生動，」畫家之中，最推陸探微，謂之

窮理盡性，事絕言象。

陳姚最續畫品，首推梁元帝，謂之

學窮性表，心師造化。

論人論畫，同一標準；作人作畫，亦需同一之修養。淸談尙自然，故風雅之士，皆好山水，若晉書王羲之傳云：

會稽有佳山水，名士多居之，謝安未仕時亦居焉。孫綽，李充，許詢，支遁等，皆以文義冠世，並築室東土，與羲之同好，……羲之旣去官，與東土人士，盡山水之遊，弋釣爲娛又與道士許邁共修服食，採藥石不遠千里，徧游東中諸郡，窮諸名山，泛滄海。歎曰「我卒當以樂死。」

而山水畫卽興於此時。宋宗炳山水畫序云：

夫聖人以神法道，而賢者通山水以形媚道，而仁者樂，不亦幾乎？余眷戀廬衡，契闊荆巫，不知老之將至。愧不能凝氣怡身，傷跕石門之流，於是畫象布色，構玆雲嶺。（見歷代名畫記）

所畫之山水，固非卽山圖形，宋沈括論山水之法：

李成畫山上亭館及樓塔之類，皆仰畫飛簷。其說以爲自下望上，如人平地望塔簷間，見其榱桷此論非也。大都山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳。若同眞山之法，以下望上只合見一重山，豈可重重悉見，兼不應見其谿谷間事。……若人在東立，則山西便合是遠境；人在西立，則山東卻合是遠境。似此如何成畫！李君蓋不知以大觀小之法，其間折高折遠，自有妙理，豈在掀屋角也。

山水之理，其體認全在平時，明李日華云：

黃子久終日只在荒山亂石叢木深篠中坐，意態忽忽，人不測其爲何。又每往泖中通海處，看激流轟浪；雖風雨驟至，水怪悲詫而不顧。噫！此大癡之筆，所以沈鬱變化，幾與造物爭神奇哉！（紫桃軒雜綴）

故學畫不能全在畫中求工，明人有言：

余嘗泛論：「學畫必在能書，方知用筆；其學書又須胸中先有古今；欲博古今作淹通之儒，非忠信篤敬，植立根本，則枝葉不附。」斯言也，蘇黃米集中著論，每每如此，可檢而求也。（紫桃軒雜綴）

讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁，自然邱壑內營，成立鄞鄂，隨手寫出，皆爲山水傳神。（畫禪室隨筆）

必如是而後方足以言畫。積之既久，偶一揮灑，皆成妙諦。元倪瓚自謂：

僕之所畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。

余之竹，聊以寫胸中逸氣耳。豈復較其似與非，葉之繁與疏，枝之斜與直哉？

繪畫需若是之修養，有若是之表現，焉能復望之於匠人而不爲文士所專有哉？

故論畫必以魏晉爲一關鍵，魏晉以上，爲畫工之畫；魏晉以下，爲文人之畫。畫工之畫，極力求工於形迹之中，終不脫匠氣；文人之畫，藉畫抒思，雖不求必工而自合神理。蓋文人在繪畫技術之訓練上（書法之研究，與自然之觀察，）及精神生活之陶養上（儒家道家之思想與其所形成之傳統，）能造其極。故發之於繪畫，亦能進於道而不囿於藝。所謂道者，即儒道之思想也；儒道思想，實漢魏以來維繫中華民族文化於不墜之唯一勢力也。然則魏晉以

來之文人畫，固中國文化之具體表徵也。

故宮博物院參加美展會之書畫

馬衡

政府此次徵集各處公私收藏之美術品，在首都地方公開展覽，以增進國人對於民族文化之興趣，鼓勵今後作家之猛進，無論在那一方面意義都是非常重大。向來收藏家對於自己的藏品，因爲加意愛護而嚴密的寶藏，不肯輕易示人，於是歷代許多名家精神所寄的作品，往往只爲極少數的人所賞鑑寶玩，而大部分的人不能問津。這種情形可以說是我國向來的一種痼疾，藝術界因此也蒙了莫大的損失。像這樣的公開展覽會，頗有打破這樣痼疾與挽救這樣損失的力量。

至於故宮博物院所藏，乃歷代帝王的藏品，從前所謂天府祕笈，更是一般人所不能望見的。清乾隆帝以帝王之富，從事搜羅，一般臣工迎合意旨，一遇慶典，卽以書畫進獻。所以許多的流傳名蹟都進到宮中，外面所能看見的古人眞蹟愈加少了。

此次故宮博物院出品之書畫，皆選擇最爲重要最爲精美的，書如晉王羲之快雪時晴帖，唐褚遂良兒寬傳贊，唐孫虔禮書譜，唐顏眞卿祭侄文藁，向來只能看見墨拓本或影印本，現在可以直接看見眞蹟。宋人的字，普通只曉得蘇，黃，米，蔡。蘇，黃，米，蔡固然是宋代大家，可是宋代書法，不是完全不出四家範圍以外。此次所出宋人書册，自北宋

的徐鉉，李建中，杜衍，范仲淹，以至南宋的吳說，范成大，朱熹，陸游等，都有他們的眞蹟。一面可以看見宋人一般的面目，一面從千餘年後親見前代名賢學者的手蹟。元，明的鮮于樞，趙孟頫，宋克，李東陽，祝允明，文徵明，王寵，自然是最著名的。其餘也有虞集，郭畀，馮治，余闕，陳璧，王鏊，王守仁，黃道周夫婦，崇禎皇帝諸人，不甚常見的。大約自宋以後，尋常書翰的本來而目，在此次展覽，都可見其大概。唐以前的墨蹟本來流傳甚少，即有數件，未足以表現一切。此事不能全賴墨蹟，希望將來再有一個有沿革的書法展覽會。從殷商甲骨文字，兩周吉金文字，秦刻石，漢木簡，漢，晉，南北朝，隋，唐的碑版，大規模的陳列出來。則唐以前書法的自然統系，充分表現出來了。

畫之名貴，又甚於書，他的眞正精神不是間接可以得到的。這如商，周的書法，可以從拓本上看見，漢唐碑版尙有精舊拓本，不過下眞蹟一等，結體筆法無大差訛，現在用影印方法，比從前更爲進步，不難得其眞相。畫則全賴本身，無論是絹是紙，都是容易毀滅，不能如金石壽命之長。曹，吳，顧，陸的眞蹟，在宋朝已經杳茫恍惚了，遑論現在。其幸而流傳到現在的古畫，雖然可以用影印方法化身千萬，但與眞蹟比較，還是相去極遠。那末更非要直接在原蹟上求其眞相不可了。故宮出品中的荆，關，董，巨諸畫，都是流傳有緒的，經前人題識定爲眞蹟的荆，關，董，巨，黃，王，倪，吳，文，沈，唐，仇，四王，吳，惲，以及歷代大名家，可以說應有盡有。不過宋以前畫家，大都不署款，即有款亦在不顯著的地方，如此次出品中的王詵瀛山圖，款細如蠅頭，在山石中，崔白雙喜圖，款在樹幹上，李唐萬壑松風，款在遠山上。有款的如此，還有那索與不署款而後人按其筆法定爲某人，也就不能百無一失。一向收藏家對於考訂上，也是忽略的多。即

如此次出品中的宋銳赤壁圖，在明朝項子京家的時候，已經呼之為朱銳了，畫之本身卻未署款，圖後有金趙秉文大書赤壁詞，亦不言畫者為誰。朱豫卿君偶在元遺山集中見題趙閑閑書赤壁詞，末云，「赤壁圖，武元直所畫，門生元某謹書。」始知此圖之眞正作者為武元直。元直亦金人，明昌中名士，以時以地皆無不合。從前之定為朱銳的是全無根據了。諸如此類，在故宮書畫中一定甚多，正訛定謬，是所望於國內鑒古之學者。

書畫與裝潢

蔣吟秋

我國書畫，爲才人學士精靈之所寄，賴楮素以傳世；惟楮素性柔，必經裝潢，庶便展玩，而易保存，何也？書畫家興到之時，拈毫濡墨，任意揮灑，一幅既成，付之裝池，則神采墨妙，躍然生動，必視未裝時爲出色。故無論寸楮尺素，咸須講求裝潢，一若西畫之必須配置畫架也。

江浙裱工，夙負美譽，在昔競推湯強二氏，今雖不乏名手，而能參用古法者，十無二三。有之，藏家與鑒賞家咸優禮焉。因同一書畫，裝裱精美，則錦上添花，反之則佛頭著糞；或有前代傑作，名家珍品，裝裱既久，殘脫剝落，而須重行改裝者，則必非庸工所能爲矣。昔人以書畫改裝，比之疾病求醫，洵不誣也。

改裝書畫，必先審視紙絹之氣色，如色黯氣沉，須使浣淋；紙質絹素完好無損者，須揭淨後，徐徐浣洗，以去塵污；若黴損有病者，則須連托紙同洗，善加調護。亦有以枇杷核錘碎浸水冲洗重污者，惟洗後必用清水淋之，否則難免斑漬也。

揭裱非易事，揭絹尚可，揭紙實難；紙薄而糊重，或用白芨爲糊者，俱須審慎。書畫破損，必用原絹補之，補時對紙之厚薄，絹之粗細，務使無異，即紙紋絲縷，亦未可少忽也。

揭裱之件，必用飛襯，其法卽於襯邊時，四圍空去一二分，今謂之『出牌，』俾裁鑲用糊之時，可於原心無傷。古舊書畫，而有殘缺時，可用陳墨略加接筆，其名曰『全；』惟必求藝術高妙者全之，可使毫髮無憾耳。

裝潢種類甚多現時最通行者，不外綾裱絹裱紙裱等數種。其式有全綾半綾邊綾等，絹錦如之。或鑲，或嵌，或挖，其價值之高下，視工料之省費而定。卷軸昔時多用紙殼裝沙，取其重垂，惟易斷毀，今已少見，均用木桿代之；最好取質重而堅實者，檀香爲上，老杉次之，杉取性燥，檀可辟蠹也。

軸之兩頭平者曰平軸，裝以軸頭者，則又有紅木軸頭，牛角軸頭等；牙及紫檀，用者亦多，間有裝以磁軸者，質脆易碎，不若用白竹雕者，反爲文雅可取耳。玉軸多用於手卷，其裝亦平，而卷首綴以牙籤，蓋舊制也。

裝裱之格式，必求其美，上下鑲嵌之尺度，左右邊緣之寬窄，尤須配當得宜。或狹而長，或寬而闊，務使與書畫本身相稱，或懸掛之地位相當，未可一概論也。

綾絹之顏色，昔時盛行淡月白淡月牙諸色，今則有紫醬，有墨靑，有古銅，有米色等，通常多用白色，大抵舊書畫用淺色，新書畫則不妨配以深色也。錦邊之裝，不甚美觀，有卍字錦，六角錦等，一則太暗，一則太俗，反不若綾絹之爲佳也。

扇面尺頁，雖有裱成屛幅者，而爲保藏計，當裝裱成册，底面配以夾板，銀杏最上，楠木太輕，紅木太重也。手卷之包首，多用舊錦，其引首則用冷金箋，或陳宣紙均可。楹聯屛幅上端之帶，每用古銅色，或黃色，一得潮氣，卽易脫色，不

若用純白之潔淨質之柔軟」絲勝於紗。形之妥貼，圓不及扁。繩圈多用銅條，亦有用金銀以示華貴者；圈眼宜小，圈腳宜，轉平軸兩端之包頭以舊錦為佳，出錦次之，平可用紙也。

舊裝手卷，皆用紙邊，至今不脫，冊頁亦皆紙挖紙鑲，經久耐用，今人競尚綾絹，不數年即脫，可謂華而不實矣。

裝裱書畫最好在夏令伏中，所謂「伏裱」；霉令太潮，秋令太燥，冬令則漿糊易凍，均不甚宜。若能於裱時，貼壁稍久，漿性乾透，則亦無妨。上壁下壁，與氣候亦有關係，上壁宜潮，取其滋潤；下壁宜燥，可使平伏。

相傳裝裱之糊，用花椒水與白麵而成，每早必攪一次，用時略加礬末，可免霉蠹。或云消糊須經霉過，取去霉面，然後和水用之，則以後不致再霉。但眞照此法者，不多見耳。裱手卷冊頁，最好用白芨折邊，雖紙裱亦耐久不脫。

凡名貴書畫之用兩層紙者，付裝時須加注意，因裱工之狡者，往往私將底層揭去，用以圖利，而首層遂致失神，不可不妨也。

書畫在上壁時，必加「覆背」，「覆背」極為重要，宜用純綿料紙，與原心合成一片，今有用竹料者，惟洋連及油光紙，萬不可用。

「安軸」「上桿」「上貼」「黏籤」均宜注意，「安軸」用秈米糨子，搗爛如膠，勝於洋漿。「上桿」用糊宜勻，使乾後卷之，否則全幅易成波浪起伏之病。「上貼」以鰂魚背式為佳。「黏籤」之長短，以近圈繩處為宜，過長過短，皆非也。

北方屏畫用三色綾，分段鑲嵌裱者，價值甚昂，而其制實俗；且有在上端裱嵌一帶，作下垂狀，謂之『驚燕，』以爲考究，實未見其美也。綾有花紋，絹則素淨，花紋有時花，有仿古，各有妙處。近時有用市青紙灑金，以代綾絹者，初裱時尚可，稍經風化，即須變色，不耐久用耳。

書畫有不裝卷軸，而配以木架者，紅木紫檀楠木均可。但配架時亦必先經托裱，或鑲嵌綾絹，然後上架，方可伏貼美觀。架有用玻璃者，有不用玻璃者，不用玻璃者；久掛易舊；用玻璃者；須背縫密切，勿使漏裂，否則潮氣透入，一着玻璃，便有水漬。總之配架之畫，不若卷軸之能卷舒，便攜帶，易保存也。

殷人之書與契

董作賓

三十九年以前，對於殷代文化的知識，眞是太貧乏了，僅憑着幾篇周漢的載籍，莫胡影響地知道一點輪廓。自從甲骨文字發現以來，纔看到殷代的直接史料，纔知道殷人有書契文字；自從殷墟發掘以來，在小屯村的垃圾堆中，纔找到了殷代文化的糟粕；在侯家莊劫餘的陵墓裏，纔找到了殷代文化的菁英。於是我們纔可以談到殷代的物質文明進步到如何的程度；我們纔可以欣賞到殷代的繪畫，雕塑，書寫，契刻的一切技術，是如何的精美。別的且不談，這裏單說書與契。

書，契，在以前都認爲是二而一的東西，拿一把銅刀子，順手一揮，便可以刻出來琳瑯滿目的龜甲獸骨上一切的文字。知道書契是兩件事，契刻的文字，還要先經過書寫，這是近五六年纔掘發出來的秘密。由此，我們更可以大膽的說，在去今三千年以前，我們中國人已有毛筆爲書寫文字的工具了，我們可以指出某版某辭是某人的手筆，我們可以摩挲欣賞這些殷代名書家的墨跡，和他們親手契刻的文字，而重新估定牠們在美術方面的價值。雖然這些話有點是駭人聽聞的。

事實是不可磨滅的，我可以把近數年間由考古工作所發現的事實，報告在這裏。

一　書寫

書寫有朱書與墨書之異。

朱書的卜辭，第二次發掘時已得了一塊骨版，第三次又得了兩塊，（其中之一，見於展品中中央研究院墟殷出土品（以下簡稱殷展品）二五九號，此三版皆曾著錄於拙著甲骨文斷代研究例四一八葉附圖，）朱色在土中日久，已變爲淺赭。去年新出的龜版，更多朱書，色澤較鮮，可以互證。書寫的工具是毛筆，書寫的方法是橫畫先左後右，直畫先上後下，完全像現在楷書的『筆順』。

墨書的文字，僅見於一塊殘的白色陶片上（殷展品二六七號，）只餘記事文字最後『隹王幾祀』的一個「祀」字。此字由形體的演變上，可以看出屬於殷代晚期之物。早期的示字偏旁，只有一橫一直。中期纔在上面又加一小橫畫，晚期（第五期）纔又在直畫的兩旁，各加一直，便成了許君所謂「天垂象見吉凶」之「三垂日月星」了。此片出於第七次發掘，小屯村北E區之一竇穴中，完全埋藏於殷代文化層之下部，絕對可以保證其爲殷代遺物，由牠的橫豎勾勒，輕重起伏之運用自如，更顯明的表現着牠是毛筆所書。

二　契刻

般人對於雕刻技術之精練，實爲可驚！在鑄銅之模型及石器，骨器上之粗細花紋，已可以十足的表現他們工藝之技巧，運用刀鑿之如何的靈活（參看殷墟出土展品。）他們出其餘力從事於甲骨及一切器物上文字的契

刻，到處均可以見其游刃有餘，工力周至。就甲骨文字而論，所契刻的卜辭，本來就是一種粉飾太平，專供帝王玩好之物。固然，他們是篤信着天神同人鬼的，可是問卜的手續，只有鑽鑿龜骨之後灼以見兆，便算完事，在安陽及他處發現的灼用龜骨，即是明證。所以書契卜辭，與其說是史臣紀實，無寧說是時王愛美。我們試看卜之辭中之辭句文法，多同於商周古籍，便可知當日在卜辭之外，必有典冊；又殷墟出土之陶片，石器，骨器上，常有契刻文字者，也可見當時應用文字的範圍之廣；而大字骨版，執筆者大都是武丁時代的名書家，（即貞人，史官）寫了即刻，刻工之精，完全能保存着原書的筆姿與氣韻；刻成之後，更施朱墨，精心塗飾，使之色澤燦爛，這不是美術品而何？（參看殷展品二六九號）

講到契刻的方法，也可以由現存之實物看出的。試舉一例，譬如帝王之王字，寫成之後，先刻中間一直之右邊，再倒轉來刻其左邊，至此，一直畫乃成；再向右橫臥之，刻其三橫畫之上邊，向左橫臥之，刻其三橫畫之下邊，至此，三橫畫成；必經四面轉移原書之王字，乃空白而成陰文。全篇卜辭之契刻法，則先將全版之直書，一一刻之，（無論先正後倒，或先倒後正）斜畫同於直畫。刻成之後，再一一刻其橫畫，亦須四方迴轉。我們試看卜辭中有許多但刻直畫而忘卻橫畫的（如後編下第一葉之五），便可以知道契刻的先後了。

無論直畫橫畫，必須雙鋒刻之，即左右各刻一刀，其中深處一線乃兩刃相接之處。有先倒置而刻其左邊者，有先正置而刻其右邊者，這是由刀鋒側斜之程度可以推知的，先刻之一刀刃必較直，後刻者，刃必較斜，如此，所以利

於剝出筆畫中甲骨之殘屑。此種刻法，與現世之作陰文雕版者約大略相同。

契刻須先經書寫，由契刻的技巧，亦可見書寫的功力。甲骨文字中大者如拇指，小者如蠅頭（參看殷展品二四五——二七三）率皆一揮而就，用刀如筆，大有神工鬼斧之妙。

三　書契之工具

殷人書寫與契刻的工具，簡要言之，可分爲筆、刀、朱、墨四事。

筆　殷人所用以書寫文字之筆，乃是毛筆。毛筆是易朽之物，在河南的氣候，土壤，一切環境之下，決不會像蒙古的古居延海一樣，還能保存着東漢以前去今兩千年的一枝毛筆。所以毛筆在殷墟是不會發現的。在甲骨文中「聿」「」即是「筆」，說文「聿」所以書也。楚謂之「聿」，吳謂之「不律」，燕謂之「弗」。又「筆，秦謂之筆。」聿字，象右手執筆之形，上爲手，下之三披乃是毛，中間一直乃是管。殷墟書契後編下三八葉有一片卜辭說「其聿，王迺射，獸兕亡哉。」聿爲動詞，即筆之於書之意。在象形文字中，已可以證明殷人是有毛筆的，何況毛筆所書寫的成績，又隨時隨地可以看到的呢。

刀　我們看殷人契刻的文字之精美，可以想見那時的工具——刀，是如何的鋒刃堅利。第三次發掘殷墟時曾在大龜四版的同坑內得一銅刀，略如近世之刻字刀。有人說：「銅刀不能刻得大字如彼之雄健，而小字又如彼之工細，必是鋼刀所爲。」但是在殷墟文化層始終尚未發現一點鐵器，鋼是更不會有了。以前英人明義士牧師曾

中國畫之氣韻問題

余紹宋

今日承教育部第二次全國美術展覽會之招，來此講演關於中國畫之理論；竊意中國畫最重要之部分，不外氣韻與畫法兩種。關於畫法有一定之規律，尚有書籍可以參考，學校教師尚可本其經驗所得以之講解，聞者亦可領悟以從事於練習。獨此氣韻問題是難以言語形容者，所以歷來論畫書籍中，並無整個的或澈底的研究，偶然散見一二條，亦皆知其然而不知其所以然之論，無由使人領會。因此無論畫家與賞鑑家，都感到十分煩悶。至於氣韻二字，在吾國畫中極關重要，蓋無氣韻之畫，便失去畫之精神，惟近來畫家因種種關係，漸有忽略此點之趨勢。今日兄弟所以趁此機會，欲與諸位談談，意在喚起注意，共同討論。不過自問學問淺薄，對於此問題，不敢說有深切的研究，祗能就見到者約略敷陳，還望諸位指教。

現在擬分數段說明：第一說氣韻二字之起源；第二說氣韻二字之解釋；第三說氣韻在中國畫上之價值；第四說氣韻與形似之關係，第五說如何而始有氣韻；第六說氣韻非僅潑筆寫意畫有之；第七說今後中國畫仍應注重氣韻；第八結論。

一 氣韻二字之起源

氣韻二字，最初見於南齊謝赫所著之古畫品錄，謝赫爲發明六法之人，氣韻便是六法中之第一種，所謂「氣韻生動」是也。其第二種爲骨法用筆，第三種爲應物象形，第四種爲隨類賦彩，第九種爲經營位置，第六種爲傳移模寫。其實後五種，俱有法度可循，獨此第一種，所謂氣韻，則通於五種皆應有之事，否則五種雖工，亦不能稱爲好畫。故以氣韻列爲六法之一，論理上殊不妥當，不過相傳既久，亦不必更持異論也。清鄒一桂小山畫譜中，曾言：「以氣韻爲第一種，是賞鑑家言非作家言。」其論殊不當，試問作家作畫如不講求氣韻，賞鑑家從何賞鑑得出來，所以氣韻二字，作家亦應注重，不可爲其所誤。

二　氣韻二字之解釋

前言氣韻二字，難以言語形容，所以發明垂千年，而論畫者皆無具體的說明；直至明末唐志契著繪事微言，始有相當的解釋。其言曰：「氣者有筆氣，有墨氣，有色氣，而又有氣勢，有氣度，有氣機，此間即謂之韻。」後來張庚著浦山論畫，更爲推廣言之，謂「氣韻有發於墨者，有發於筆者，有發於意者；有發於無意者，發於無意者爲上，發於意者次之，發於筆墨者又次之。」發於筆墨兩種，不必多加說明，其所謂發於意者，即「走筆運墨，我欲如是，而得如是，若疏密多寡濃淡乾濕各得其當」是也。所謂發於無意者，即「當其凝神注想，流盼運腕，初不意如是而忽如是，謂之爲是而實未是，謂之未是則又無可增加，獨得於筆情墨趣之外，蓋天機之勃發也。」此論甚精，於極難形容之象，而能發揮至如此程度，實已不可多得。其後唐岱著繪事微言，方薰著山靜居畫論，亦略有解說，但謂「氣韻以氣爲主，」

新興的書家，能夠力自振拔，一洗第三期頹靡之習。他們的作品率皆勁峭生動，頗有放逸不羈之概（參殷展品三五四，三五五，圖片十。）

第五期的嚴整　此一期有方正的分段，勻齊的排行，書契文字大都爲「蠅頭小楷，」異常的嚴肅工整。著名的書家有泳、黃、澤人（參看殷展品三五六，三五八，圖片十一。）在獸頭刻辭上（參殷展品二七一——二七三）更可以看到乙辛時代大字書契的技藝。

殷人之書與契，大致是如此罷？本來藝術的批評，是因各人的觀點而不同的，這，僅能代表作者一個人的意見而已。如果能因此而引起讀者欣賞殷人書契藝術的興趣，那就算達到本文的目的了。

二十六，三，二十九，脩裝草竟。

詩書畫三種藝術的聯帶關係

滕固

頃聆許裴伊瑞（W. Speiser）和汪少倫兩先生關於中國藝術的討論，辭精義粹，至為欽遲，他們曾屢觸及詩和書或書和畫的問題，這誠是領會中國藝術的重要關鍵，我願意對此問題，就一時涉想所及，簡單提出我的意見，一方面聊為許汪兩先生論旨的注腳，他方面對於那些曖昧莫胡的見解，試作平易近情的整理。

在中國古代，詩歌音樂舞蹈三者，已認為有其共性而聯結不分。尚書舜典說：「帝曰夔，命汝典樂，教胄子，……詩言志，歌永言，聲依永，律和聲；八音克諧，無相奪倫，神人以和。」在這裏指示出詩歌和音樂同一淵源而無異致。孔子搜集各地民歌，樂章舞曲而編為詩經，他的門人子夏在詩序中說「詩者志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中遂為言，言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，故手舞而足蹈之。」（舜典和詩序的偽托問題，此時暫不討論，這種見解，總是起源很古。）這裏又進一步指示歌詩音樂舞蹈三者，在一條沿線上發展的，這三者可謂關節相通，首尾相銜，而後之論詩樂舞者，奉為黃金之律，莫敢非難。

我們就這三種藝術的起源和性徵而論，雖在藝術科學（Kunstwissenschaft）熱忱闡發的今日，非不但否認其間有親屬的聯關，且有許多學者更從而條理之，證明之。我們的教授待索阿（Max Dessoir）先生，在其有名

之著作美學與一般藝術科學中。也將俳優(Mimus)詩歌和音樂三者納入於同一範疇：這個範疇叫做「音樂的藝術」(見該書二五三面至二六三面)可見古人的智慧和今日科學考察的結果，也有不謀而合的地方。

到了後代有詩書畫三種藝術的結合，這種思想在歐洲是不會發生的，在東方也只有在中國(日本從中國流傳過去的)可以找到，凡討論中國藝術，對於這個問題是不能忽略的。

唐玄宗贊揚鄭虔，詩書畫三絕，(見朱景玄唐朝名畫錄)以後詩書畫三個字，就很容易的聯在一起。玄宗的意思，淺言之，似乎指鄭虔有多方面的才能，能詩，能書，能畫，正像歐洲人說米凱朗基羅，在建築，雕刻和繪畫的三方面都有很高的地位一樣。詩書畫，各有各的領域，倘不必一人能兼，然因其時代藝術生活的高超，藝術家基於多方面的素養而其造詣也就達於多方面。表面的事實如此，而其眞義又似不止此。在中國詩和畫或書和畫確有不可想像之關聯；惟其關聯不必如詩樂舞三者之基調相同耳。今試爲陳述者，一是書與畫的關係，二是詩與畫的關係。

晚唐藝術史家張彥遠論書畫的關係：「顧愷之之迹，緊勁連綿，循環超忽，格調逸易，風趨電疾，意存筆先，畫盡意在，所以全神氣也。昔張芝學崔瑗杜度草書之法，因而變之，以成今草書之體勢，一筆而成，氣脈相通，隔而不斷。惟王子敬明其深旨，故行首之字，往往繼其前行，世上謂之一筆書。其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷，故知書畫同法。……張僧繇點曳斫拂，依衛夫人筆陣圖，一點一劃，別是一巧，鈎戟利劍森森然，又知書畫用筆同矣。國朝吳道玄古今獨步，前不見顧陸，後無來者，受法筆於張旭，此又知書畫用筆同矣。」要究明書和畫的關聯，我們可以舉出左列

幾個觀察：

一、書法在中國很早時代就由實用工具演化而爲純粹的藝術。

二、書和畫所憑的物質材料，筆、墨、紙、絹、是同樣的。

三、書和畫的構成美，同托於線勢的流盪和生動。

四、書法的運筆結體，爲繪畫之不可缺的準備工夫（基本練習）

有此幾種理由，張彥遠便很伶俐地比照書法的發展而論繪畫的發展，他的藝術史（繪畫史）見解，可名叫做「書法風格的藝術史觀」；於是他的結論說「夫物象必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似皆本於立意，而歸乎用筆；故工畫者多善書。」（俱見歷代名畫記）一切藝術，雖種類各異，追溯淵源，必能索合到同一的親屬，書和畫何嘗不可如此，但我此時不欲推深論旨，願就近處着眼。這裏書和畫的聯結狀態，不是書要求於畫，而是畫要求書，就是書爲畫的前提。這一點，與邃古之世若干國家的像形文字「書要求畫，畫爲書的前提之情形，」適成一反對。此無他，實用工具與藝術表現之不同耳。抑又言之，中國藝術的發展上，每傾向於人格表現，超脫自然而不屑爲逼近自然，因這個原故，書與畫的聯結，自唐以來，亟流於繪畫的全史。

到了宋代，人們又努力使詩與畫相結合，但其情形和書畫的結合又有多少的不同，茲舉若干觀察如左：

一、自唐以來，山水畫日漸發達而爲繪畫的本流，同時詩歌中贊美自然的熱忱，和畫相互影響。蘇東坡稱揚山

水墨家兼自然詩人王維說：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」

二、特別自北宋以來，墨戲畫在士大夫趣味相投的空氣中發達，此等山水竹石墨戲作品，由感受的壓迫作刹那間情緒的傾吐，與抒情詩的要素相同。蘇東坡詩：「詩畫本一律，天工與清新。」又：「古來畫師非俗士，妙想實與詩同出。」

三、凡畫家而又爲詩人，其畫必能得更高之評價，所謂「畫師非俗士。」

現在很明白，書與畫的結合，不能說沒有本質的通連，然多分是技巧和表現手段（工具）的相近；而詩與畫，一用文字與聲音，一用線條與色彩，故其結合不在外的手段而爲內的本質。詩要求畫，以自然物狀之和諧納於文字聲律；畫亦要求詩，以宇宙生生之節奏，人間心靈之呼吸和血脈之流動，托於線條色彩，故因此結合在本質。

由書畫的結合和詩畫的結合，後來許多畫家在這種特殊的空氣裏養成兼能詩工書的習慣。畫好一張畫，便寫上一首詩，詩的內容和畫的內容通常都是相適合的，同時其所寫之詩，在書法上說亦有異常之技巧，這樣便成一張完美無缺的畫。若其人但能畫而不能詩不工書，其評價立刻低落，如董其昌的渺視仇瑛即其一例。在這個關係上，詩人不必能畫能書；書家也不必能畫能詩；而畫家卻要能詩工書。詩與書常常成爲裝飾畫的必要輔助物，變本加厲，儼若畫之與裝潢。這種風氣，自明以來，尤爲盛行，於是不能書的畫家，題款時要倩人代筆，不能詩的畫家也要勉抄幾首詩（當然，有些名家也常抄前人詩作題，我於此間只指不懂詩而硬要寫詩的畫家，）這種頹廢的風

氣」已不是上面所示的詩書畫的結合，而是積久弊生的壞習慣。然而我們因此可以知道：在中國做一個完善的畫家，何等困難，繪畫名作所歷的階程又何等奇特，而我們欲理解繪畫，也就不能不兼究書法與詩歌。

此文底稿用德文寫的，原係一九三二年七月二十日在柏林大學哲學研究所德索阿教授的美學討論班上宣讀的。今譯載於此，自知淺陋，望讀者教之。

得過兩隻玉刀形如圭柱而下端磨以爲刀據說「出土安陽，是契刻甲骨文字的工具，」話雖如此，可是這玉刀的出土地同用途，終於都無法去證明她。在沒有別的新發現以前，我們只能說殷人契刻的刀是一種合金的銅質。

朱與墨　第一次試掘殷墟時候，我們已發現了調朱器同朱砂粉，以後也常之發現朱色的裝飾與研朱的器具（殷展品二八——三二）。墨的使用，是見於書寫，繪畫，同裝飾中的，原物卻不曾發現過。在侯莊家曾發現一隻骨器，上面滿繪着朱墨的花紋，（殷展品七五）似乎是一塊已經畫成尚未雕刻的材料。

四　書契的藝術

殷人書寫與契刻的藝術，我們在三千餘年下的今日可以直接的摩挲欣賞他們名書家的手蹟，這是何等幸事！欣賞殷人的書契，最好是看原物，其次是拓本照片，又其次是臨摹。發掘殷墟以來，因了各方面的啓示，我們得到了斷代的標準，把殷墟出土的文字，可以分作五個時期，據我的推考（詳拙作殷商疑年）這五期的年代約略如下：

第一期　盤庚　十四　小辛　二十一　小乙　二十一　武丁　五十九　合計約百有餘年。

第二期　祖庚　七　祖甲　三十三　合計約四十年。

第三期　廩辛　六　康丁　八　合計約十四年。

第四期　武乙　四　文丁　十三　合計約十七年。

第五期　帝乙　三十七　帝辛　五十二　合計約八十九年。

自殷庚遷殷到帝辛亡國，總計在殷（今安陽小屯村）建都凡二百七十五年。現在的分期，是前後兩期較長，中間的三期較短。殷墟文字的藝術，也按五期來觀察，可以見每一期都有他們特異的作風。

第一期的雄偉　所謂雄偉是以大字的書契作爲代表（參看殷展品二四五——二四九又二五九，二六九，圖片七，）其中自然也有不少的工整秀麗的中、小字作品。此期之書家，大都是武丁時的名史，如韋、亘、㱿、永，賓，吕諸人，皆善爲書、契。由他們的作品中——已著錄之甲骨文字書籍，均可以觀賞的。他們的氣魄宏放熟練，一望而知，不必我再來鼓吹了。

第二期的謹飭　殷庚遷殷、武丁中興，到了祖庚、祖甲兄弟，也可以說是守成的賢王。由當時史官書契的謹守法度，蕭規曹隨，更可以知道他君臣們有同一的風度，如旅、大、行、即、都是第二期的書家，在他們的作品中，充分的表現着嚴飭工麗的書契藝術（參看殷展品二五○，二五一，圖片八。）

第三期的頹靡　在廩辛康丁之世，老的書家都死去了，後起的書家，在作品中頗顯示他們工力的稚弱，同時由許多甲骨中，看到他們學習書契的遺蹟，筆畫的奪訛，形體的顛倒，是其他各期中不曾見過的錯誤。如把史狄一人前後書契的成績（參殷展二五三，又二六○——二六三圖片九）相比，便可以知道當時書契人才是如何的缺乏了。

第四期的勁峭　這一期是屬於武乙文丁時代的。此時貞卜文字，不記史官名字，與前三期不同。但此時已有

有氣則有韻，而氣皆由筆墨而生。」所言雖不若張氏之警闢，然亦有其見地也。

昔笪重光著畫筌一書中有云「眞境現時，豈關多筆，眼光收處，不在全圖，合景色於草昧之中，味之無盡，擅風光於掩映之際，覽而愈新，密緻之中，自兼曠達，率易之內，轉見便娟。」當時王石谷惲南田評此數語，以爲是「闡發氣韻最微妙處，學者須作禪句參之，默契其旨。」笪氏此論，蓋專爲畫山水而發，其實他種之畫，亦可適用，不過略涉玄妙，淺人不易領略而已。

以上述古人所說，今更就余個人意見言之，吾人作畫，必本於性靈與感想而成，方有價値；否則便是死物，與印板何異，又何必多此一舉。惟由性靈與感想所發揮而出者方有個性之表現，而此個性之表現，氣韻即自然發生。所以歷來大家之畫，各人有各人之風格，亦卽各有其氣韻，不能強同。卽使同一畫派之畫，細看亦各有不同，而此不同之特點固存於筆墨，然亦更須於筆墨之外求之。此中微妙，非多看多畫，不能領會，仍歸於難以言語形容耳。但須注意者，氣有淸濁之分，如所謂俗氣，死氣，習氣，乃至使人覩之生恐怖厭惡之氣，皆濁氣也。此種亦是其個性所發現之氣，但無韻之可言，故不得稱爲氣韻，應在擯除之列。

三　氣韻在國畫上之價値

今試取一有名之畫與一尋常之畫，並懸一處，不必畫家或賞鑑家，只須略有知識之人，一望卽知其孰優孰劣，何也？一有氣韻一無氣韻也。不但此也，卽取一臨本與原本並列觀之，但使其人略有知識，亦可立決其眞僞，何也？亦

氣韻爲之也。蓋有氣韻之畫，觸目便覺畫中景物，宛現當前，使人悠然興極好之美感，味之不盡。無氣韻之畫，無論如何，纖微畢顯，即使其畫極工極細，極似眞景，亦但能使人贊其用力之勤，費時之久而已，不能動人欣賞，使人意遠也。此便是正宗畫與工匠畫不同之點（正宗畫三字從前所無，鄙意欲以稱歷來正宗畫派之用，包含士氣畫與作家畫在內，往日有稱爲文人畫者，嫌其意義狹隘，故立此稱。）亦即是賞鑑家辨別眞僞最要之點。工匠畫祇是供社會實際應用之需要（如廣告劇場背景以及漆匠泥水匠雕花匠所畫之類，）原無須乎氣韻，今日吾人所談之正宗畫，乃吾國最高藝術之結晶，將欲藉之以提高人類之思想，爲一般國民修養身心之用，而使躋於高尚純潔之域者也。若是安得不重氣韻，質言之，無氣韻之畫，便是俗畫，俗畫對於有知識之人，固無用處，即對於一般人，亦無用處，還不若工匠畫尚有實用。

今人頗有譏中國畫爲貴族藝術，不適用於一般民衆，而欲提倡所謂十字街頭藝術者，不知是何用意？若除去余之所謂正宗畫，便是俗畫。或工匠畫，工匠畫自有實用，原不必更爲提倡。若俗畫既無氣韻，則與提高人格之目的何與！至謂正宗畫爲貴族藝術，亦殊不然，歷來畫家所寫，大半皆山林隱逸之趣，無論山水人物皆然，而畫筆亦皆注重曠遠綿邈蕭散清逸一流。至於畫家，大半屬於山人墨客，或士人消遣情懷寄託逸興之作，與所謂貴族何關。若云名畫非貴族不能享有，便指爲貴族藝術，加以排斥，則直是根本推翻本國固有之文化，雖蘇俄共產政府，亦未嘗有此舉動也。茲因今人動因中國畫重氣韻，謂爲不合時宜，故連類言之。

四　氣韻與形似之關係

唐張彥遠歷代名畫記曾云：「古之畫或遺其形似而尙其氣韻，以形似之外求其畫，此難與俗人言也。今之畫縱得形似，而氣韻不生，以氣韻求其畫，則形似在其間矣。」此爲重氣韻不重形似之論首見於載記者，後來學者論畫俱宗之故蘇東坡詩有「論畫以形似見與兒童鄰」之句，倪雲林有「僕之所謂畫者不過逸筆草草不求形似」之論，而不求形似一語，遂爲畫家唯一之原則，亦卽爲中國畫精神之所寄。惟所謂不求形似，並非故意與實物實景相背馳，乃是不專注重於形似，而以己之性靈與感想與實物實景相契合相融化攝取其主要之點，以表現一己之作風而別饒氣韻。所以說氣韻卽個性之表現，猶之詩文同一題，而作者各以其性靈與感想爲之，俱不相似，而仍切題。又如書法，數人同臨一家，而其結果各有其特異之點也。昔惲南田云：「不求形似正是潛移造化而與天游，近人只求形似，愈似所以愈離。」王孟端亦言：「所謂不求形似者，不似之似也。」此兩說最爲精微。更爲推闡言之，所謂不求形似者，乃謂作畫時不可如工匠畫，刻意求似與物與景，須有一種意思，以自發其天機。猶之吾人學畫者稍有進益，往往多形似，久之工夫精熟，往往不以爲然，而下筆時所欲畫之形體自然奔赴腕下，與之契合，不必刻意描寫，而神理自得，所謂「超以象外得其寰中」，「離其形而得似」也。若必求其形似，則與照相片何異，若以形似爲佳，則旣有照相機，又何必作畫。又如數人數十人畫一實物一實景，而皆形似，則個性喪失，豈得稱爲藝術。但亦不可誤會，以爲無須形似，祇是不求形似而已。所以「不似之似」一語，最堪玩味，「不似之似」便是遺貌取神。今更淺註之，

如畫人，人之形體凡畫者皆能之，而欲得人之神情，則大不易。又如畫花木，花木之形體，凡畫者皆能之，而欲得花木之精神，則大不易。又如畫山水，山水之形體，凡畫者皆能之，而欲得山水之靈氣，則大不易。所謂神情，所謂精神，所謂靈氣，便是氣韻所寄。人與花木山水，皆是生物，皆有生氣，故畫之佳者，稱曰「氣韻生動」，謂有氣韻便自能生動也。如畫人而不能得其神情，則與舊時畫匠為死人傳眞何異；畫花木而不得其精神，則與舊時女子刺繡花樣何異；畫山水而不得其靈氣，則與山川道里輿圖何異；安有藝術之價值耶？

五　如何而始有氣韻

此為最難解答之問題，昔人以其難言也，創為生知之說；其說出於宋之郭若虛，其言曰「六法中五法俱可學而能，如其氣韻，必在生知，固不可以巧密得，復不可以歲月到，默契神會，不知其然而然」自此說一行，幾使人完全氣沮，歷四五百年，無人持反對之論。迨至明末，董香光始云：「氣韻固屬生知，然亦有學得處，讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵俗，自然可到。」後來方薰士亦言：「委心古人而無外慕，久必有悟，悟後與生知者殊塗同歸。」此兩說絕有理，亦不至使學人絕望，眞有價值之言也。茲本其說而加以補充之如次：

（一）多讀書遊覽　此本董香光說，所謂讀萬卷書行萬里路是也。董氏此說，本為畫山水而發，其實凡畫皆然，蓋不讀書，則無知識，不遊覽，則無聞見，其人氣量必日流於猥鄙，雖日事丹青，窮極功力，亦不過如工匠之流。郭若虛所謂「衆工之事畫而非畫」也。常見近今畫手，畫法非不高明，傳授亦出名手，而以不讀書遊覽之故，遂至成為手

技，知其然而不知其所以然者，比比焉。故欲學畫者縱不能盡讀經史有用之書，亦宜盡讀古人畫論，略窺古人精意，縱不能遍遊海內名山，亦應時作野外之遊，領取實物眞景之生意，斷不可屈居斗室中，專事埋頭伏案也。

或言遊覽可以得江山之助，窮萬物之形，與作畫有關係，尙說得去。而以多讀有用之書爲與作畫有關，未免附會，此說誠爲一般人所懷疑之點。不知作畫與作詩文實無二致，不讀書無學問之人，其所作詩文必不精到，作畫亦然，此中消息，只可意會，有不能以言語形容者，只是俗人不能解耳。所以讀書與作畫之氣韻，並不是間接關係，乃是直接關係，應深切注意。

（二）博覽名蹟　此即方蘭士所謂「委心古人」之意，蓋言名畫家各有其作風，即各有其氣韻，學者必須於瀏覽名蹟之時，細心體會，玩其神采所在，久之自有所悟；而下筆便能默契於心，自然表現，氣韻即因之而生。但不可僅觀影印之本，因影印本僅能傳其形體，而精神往往失去，精神便是氣韻，在用筆用墨微妙之處，甚至在筆墨之外，皆非影印本所能表現也。若死守影印本，非但不能悟古人氣韻之所在，乃至並用筆用墨之法亦不能知，安能得「委心古人」之效乎？

（三）敦品勵行　筆墨之事，全由胸襟發揮而出，凡人品高潔者，其詩文必佳，於畫亦然。試觀古來最著名畫家，無一不品格高潔，如倪雲林黃子久之類，指不勝屈。其人品稍下者，所作畫，雖佳終不免有縱橫習氣，如王鐸張瑞圖之類。此因品格高潔之人，其胸懷必甚清曠，情致必甚高超，故所作畫自然遠去塵俗，卓爾不羣。否則利祿之念時縈

胸中，安能有超脫之氣韻。故郭若虛謂「自古奇跡，多是軒冕才賢巖穴上士，依仁遊藝，探賾鉤深，高雅之情，一寄於畫，人品既已高矣，氣韻不得不高；不然，雖竭巧思，止同衆工之事，雖曰畫而非畫，」眞篤論也。

敦品勵行，乃基於平日之修養，非旦暮所能幾，吾人一面須時刻警惕在心，勿自放縱以保全品格；一面卽於畫事，亦不可急於求名求利，最忌運動要人揄揚，或巧弄手段以自擡高身價，或迎合時好以博俗人歡心，皆當切戒。此等人本談不到品格，心地既已齷齪，安有氣韻可言，不過講到敦品勵行，附帶言之。

(四)須精習書法　書畫同源，古有定論，雖近人有倡反對論者；乃其人故作翻案文字，冀以博名，殊不足道。蓋圖畫與書法，實有不能分離之關係，其論甚詳，非今日所講範圍，姑不深論。試觀古來善畫之人，鮮有不能書者，故作畫恆曰寫而不曰畫也。書法之應重氣韻，歷來無持異論者，蓋作字不講氣韻，則必成爲世俗應用之符號，而非美術。作畫而不講氣韻，則必成爲工匠應用之圖樣，亦不能稱爲美術，其理正相同耳。

(五)不可過事臨摹　茲須先聲明者，此言臨摹，與前言博覽不同，博覽是多觀古人名蹟，求其氣韻之所在，臨摹則僅就古人之畫，刻意摹仿，完全是兩事，並非自相矛盾也。臨摹之事，本學畫者所不能廢，惟過事臨摹，則甚汩沒性靈，馴至處處爲舊畫所拘束，不能自運，所謂個性完全埋沒，安有氣韻可言。明李日華曾言：「畫可臨不可摹，臨得勢，摹得形，畫但得形，則淪於匠事，其畫道失。」余謂卽臨亦不可過多，過多，終恐爲古人所囿，不能自拔也。沈灝曾言：「凡臨古畫不在對臨而在神會，目意所結，一塵不入，似而不似，不似而似，不容思議，」此論最精。若能領悟此意，雖

日日臨摹，亦不妨，然眞能領悟此意者，有幾人耶？故不如少臨摹之爲愈也。

以上所說五項，前兩項乃就董方兩說推廣言之，後三項則鄙見，以爲苟能行斯五者，不患無氣韻發生，絕不贊成郭氏生知之說也。

六　氣韻非僅墨筆寫意畫有之

有氣韻之畫則雅，否則俗，雅俗之分，不在其畫之工緻設色與否也。今人往往以水墨爲雅，以設色者爲俗，又或以淡筆簡筆爲雅，涉筆濃重或繁縟者爲俗，皆是皮相之論。須知能行前述五端，則落筆自有氣韻，自然高雅，雖青綠金碧窮極工細，亦所不妨，如大小李將軍李龍眠趙大年趙孟頫文徵明諸人皆是也。否則一下筆便俗，雖簡單如近時所謂大寫意者，寥寥數筆，俗態畢露，亦復有何氣韻可言！此點最易招誤解，故不得不說。

七　今後中國畫仍應注重氣韻

今日中國畫已到最衰落時期，而因受外國畫之影響，勢不能無所改變，此亦時代之要求，不得不爾。然鄙意以爲將來無論如何改變，氣韻一點，爲中國畫精神所寄，斷斷不可加以革命；且以爲必注重此點，而後中國畫有改進之望。否則必流入工匠，於藝術前途，不堪設想。而因此精神喪失之故，吾儕更欲修養國民身心以期提高其人格，其道無由矣。

乾隆年間郎世寧，因受歐畫影響，曾於國畫別開一派，極工細形似之能事，不能不認其爲改革派之成功者。然

其結果，無甚影響，則仍是失敗也，無他，其所畫於氣韻兩字不免缺乏耳。此亦今後談改變國畫者所宜知，因附及之。

八　餘論

最後須一言者，近來因國難嚴重，各方面俱表現緊張情形，尤其在經濟社會方面，使個人生活，感覺得異常之壓迫與煩悶，而頭腦因之遲鈍，身體因之疲乏，於是遂有主張藝術須注重現代性與激刺性者。鄙意殊不謂然，蓋局勢既已緊張，又感到壓迫與煩悶，則須有以調劑而緩和之，方是辦法。所謂一弛一張，文武之道，斷不能僅有張而無弛，猶之不能僅有弛而無張也。當此情形，若更以現代性及激刺性之藝術加之，不啻揚湯止沸，抱薪救火，豈是補救之道。兄弟未嘗不知在此時勢之下，既因壓迫與煩悶，頭腦遲鈍，身體疲乏，其所需要，固希望激刺，所謂有氣韻之畫，所謂曠遠綿邈之情，蕭散清逸之致，自然格格不入，難以滿其急切之希望。然不得因其難以接受之故，便停止供給；必須加以提倡，使之漸漸感到興趣，以達於修養身心增高人格之途，方是辦法，豈可因噎廢食耶?此即兄弟此番所以講演氣韻問題之微意也。

全國美術展覽會陳列之版畫書

袁同禮

傳世之宋元版畫書，附麗於佛藏經典者爲多，其見於說部書者，僅元至治間建安虞氏所刊全相三國志平話武王伐紂等數書而已，明嘉靖前後所刊通俗文學書，如經廠本三國志及所謂元本琵琶記荊釵記，附以圖版者絕罕見，日本所存宣德本嬌紅記，實開戲曲文學書附刊版畫之先聲，此風浸至萬曆之際，新安武林姑蘇金陵各書肆，爭奇鬭勝，日出不窮，且有謀之當世書家圖以炫人耳目者，如新安黃應光等所刊西廂記遇艷圅，出長洲錢叔寶手，其一例也，上舉諸地中，以金陵一地爲最盛，而唐氏世德堂文林閣富春堂及陳氏繼志齋尤多佳品。縹緗四出，傾動一時。茲約略述之如次。

（一）世德堂　此與正德嘉靖之際長洲顧春之世德堂同名異實，所刊版畫書，以傳奇爲大宗，半葉八行，行二十一字，傳世有陸華甫之雙鳳齊鳴記，邵璨之香囊記，邱濬之伍倫全備忠孝記，梅鼎祚之玉合記，吳世美之驚鴻記，沈采之千金記還帶記，無名氏之孤兒記，又刊有元雜劇零種，王國維錄曲餘談中曾提及之，惜今已不可繼踪矣，此外演義小說如三國志兩宋志傳，亦有刊本傳世，附圖刊版亦與劇曲和髣髴，聲勢氣派，以視富春堂，有過之無不及也。

（二）文林閣　此與世德堂略同時。所刊各書結體方整。與世德堂富春堂出於寫刊者，迥乎不同。所刊戲書，有除烈女傳（卽印入四部從刻者）外，亦以傳奇戲曲居大宗。半葉十一行，行二十字。如邱濬之投筆記，周履靖之錦箋記，梁辰魚之浣紗記，沈璟之義俠記，湯顯祖之還魂記，高濂之玉簪記，張鳳翼之紅拂記，沈鯨之易鞋記，單本之蕉帕記，金懷玉之忠孝記，施惠之拜月亭，及無名氏之高文舉珍珠記，觀音魚籃記，臙脂記，劉秀雲臺記，劍俠傳雙紅記，四美記，張子房赤松記，古城記，靑袍記等，皆稱傑作。

（三）富春堂　富春堂乃唐氏書肆中後起之秀，所刊戲曲名著，傳世頗多。半葉十行。行二十一字。四邊圍以蟠文曲線。饒有古意。圖版古拙渾厚。與當時姑蘇派異趣。傳世名作至夥。舉其要者，則有湯顯祖之紫簫記，李日華南西廂記，張鳳翼之祝髮記，灌園記，鄭國軒之白蛇記，葉良表之管鮑分金記，陸江樓之何文秀玉釵記，沈受先之三元記，沈采之千金記，陳羆齋之躍鯉記，鄭之珍之目蓮救母戲文，及無名氏之虎符記，白袍記，鸚鵡記，玉環記，破窰記，草廬記，十義記，尋親記，綈袍記，和戎記，金貂記，香山記，岳飛破虜東窗記等。中多汲古閣六十種曲未收之書。以校他本，異文至多，治戲曲學者，恆珍視之。

（四）繼志齋　繼志齋所刊書，傳世最罕見，摹刻亦最工緻。如寧獻王朱權之荊釵記。邵璨之香囊記，周履靖之錦箋記，張鳳翼之祝髮記，高濂之玉簪記，王驥德之題紅記，蘇漢英之呂眞人黃粱夢境記，沈璟之埋劍記，陳所聞之南北宮詞紀，及無名氏之西湖記旗亭記等。半葉十行。行二十字，同時又刊行元人雜劇，傳世尤罕，平生所見。僅馬致

達萬福碑一劇而已。

上舉四家所刊版畫世德堂富春堂刊工體勢古拙蒼勁。與建本相近。其工匠疑係閩籍，或傳自閩人者。文林閣繼志齋則秀潤馨逸，饒有新安諸黃風味。其爲徽州派典型作品無疑。啓禎以後中經喪亂。繼志齋陳氏書版燬滅最多。故其書鮮清初印本。即有之亦僅荊釵記及南北宮詞紀二書而已。其他唐氏三家，清初金陵書肆有合其版仿汲古閣毛氏所刊六十種曲例。編爲繡刻演劇一書。書分六集。每集十種。亦與毛氏同。此六十種中。富春堂刊本最多。文林閣次之。世德堂又次之。（中羅文秀堂刊本，僅得北西廂記一種。）間有後補之葉。然版畫一仍萬曆之舊。惜其後爲毛氏六十種曲之名所掩。傳世之罕。有如星鳳。故近代諸家簿目無著錄者。數年前北平隆福寺書肆，忽於八旗舊家購得一殘帙。尙存五十三種。其中孤本祕笈不一而足。因爲北平圖書館致之。今拔於精粹者陳列於全國美術展覽會。並草此文，以諗世人。唯博雅君子正之。



教育部第二次全國美術展覽會的圖書

蔣復璁

第二次美展因爲書籍的刊刻，印刷，裝訂，圖繪，摹寫，多與美術有關，也可以說，就是美術的一種，所以特別歸了一部，並且盡在第一室，使人們可多加注意，這是很有意義的。

這一次陳列的圖書，當然因爲受時間及地點所限制，不能多量徵集，做一大規模的書籍展覽會；然而陳列的精品，實在不少，並且隨時代而演進，各時代多有代表的作品，使人們看了，等於讀一部簡單的書籍制度發展史，這是多麼有益於人們的！

他是按時代排列的，所以在古代沒有鈔寫，刊刻的時候，先是書契，因爲夏商之際，只在甲骨上刻畫文字。甲骨共有三塊，先是朱書骨版，次是契刻骨版，再次是契刻龜甲，在系統中稍有演變的意義。在美展中央研究院的專室裏陳列甲骨很多，這不過是做一例子，表示書籍制度初起的式樣罷了。到周初簡策代興，或用竹子，或用木頭，先用漆書，後用筆寫，文字的記載就進步得多了。這次陳列的只有木簡，有殘有整，多在西北發見，漢代屯戍所遺留，藏在沙裏，未爲風雨所毀，所以能保留如此之久，其中有一大簡，是在愛津濤兒東岸高烽火臺發現的，用章草書寫，字跡及麻繩多完好如新，這實在是一奇蹟。就是那些殘簡，也可資以考證，譬如歷史博物館的那個「甲渠官」三字的

殘簡，在當時是河渠水利之官名，也可以補漢書之闕。

刻契削簡之後是古代寫本，因爲漢和帝元興元年蔡倫發明了紙，文字的記載當然更加便利，卷子本亦卽形成，那纔是紀元一〇五年，不像歐洲先用紙草，後用羊皮，紙的傳入歐洲，最早是西班牙，已經是十二世紀中葉，到德、法、英，是十四世紀末葉，十五世紀之初了。美展陳列的，有晉寫的道行般若經，北魏太安寫本大智度論，六朝寫本大般涅槃經，唐開元寫本無上秘要，唐寫本佛說諸經雜像喩因由記及體文。而唐寫大義章，兩面有字，尤其特別。這多是在燉煌石室所發現的。

刻本傳爲隋代所發明，然亦僅見傳說，卽唐代刻經，也僅存殘頁，且已流入異國，中土所傳，自以北宋本爲最古，這次陳列有文選，以爲北宋版刻的代表。南宋刻本陳列較多，除佛經另列外，有二十三種之多，以册府元龜，文苑英華，爲最著。其餘如蜀本古史，乾道二年本高麗圖經，嘉泰間刻本孟子注疏，宋刻東坡和陶詩，醫說，簡堂集，二百家名賢文粹，小字本韓昌黎詩集，多可以說不可多得。還有儀禮要義，春秋經傳集解，論語筆解，爾雅，龍龕手鑑，名臣言行錄，續集，方輿勝覽，郡齋讀書志，歷代名醫蒙求，孔氏六帖，昌黎先生詩集，南軒先生文集，文苑英華辯正，北齊書等種。金刻本有五音類聚四聲篇，本草集方兩種，比宋本還要稀見。元刊本也不少，共有十八種，大元一統志是人間孤本，文獻通考的淵博，龍虎山志的精美，多是可以稱述的。還有宋史岳飛傳，詩地理考，通志，通鑑續編，戰國策校注，儀禮圖，汲冢周書，大元聖政國朝典章，經史證類大全本草，宣和畫譜，玉海，樂書，范文正公集，佩韋齋文集，國朝文類，萬寶

詩山，四家錄等種。明清兩代時間較近，板刻較多，所以每朝多有刻本，以爲代表。如明代建文洪熙兩朝，一因變故，一因時間很短，刻本多很少，然而也有明建文刻本漢唐秘史，洪熙的御製詩集，眞是難能可貴。還有弘光元年鄭成功經國雄略，永曆刻張家玉名山集，李自成大順初年曹士楡刻華嶽全集，吳三桂周二年何星文寫刻素書明解，眞是希見難得。太平天國原刻英傑歸眞，不用說是同樣複本還沒有發見，就是太平天國的官刊本現在只有到外國去看，在國內發現的，這書算是第一次呢。

宋元明三代刻本各有其佳處，自來藏書，多以古爲貴，自有他的理由，不過清代刻本，也頗可重視，並且清代寫刻，上追兩宋，應加稱述，因爲宋元刻書多用好書手寫刻，至明代中葉以後，刻本多用型式字，字體呆板，很不美觀，到清初寫刻又興，如這次陳列的康熙寫刻石柱記，乾隆雅雨堂寫刻匡謬正俗，光緒寫刻文子徐靈府注，尤其表表。乾隆仿宋，刻工精妙，止下眞蹟一等，譬如黃丕烈的仿宋國語國策，張敦仁的仿宋禮記鄭注，吳鼒仿宋韓非子等。這個風氣直到現代還沒有衰，如董授經陶蘭泉諸氏所刻，多很講究。這次陳列有陶氏仿宋的百川學海，儒學警悟，多可以取證。

在明清及近代刻本之後，特列兩類，一是活字本，一是不同字體本。活字本在宋已有，不過用木而非鉛，大約這時正在版刻發達的初期，所以活字版不能發達，但明清多有活字本，並且明代還發明了銅活字，這次陳列有明蘭雪堂銅活字本藝文類聚，明木活字本太平御覽，雖字體古拙，但別有一種古色古香，爲後來武英聚珍版所不能及。

還有明活字本晏子春秋，清銅活字本圖書集成，並且是白紙，也是不甚多的。不同字體本，是於普通刻本用楷及用匏式字號稱宋體之外，加以搜求。陳列有許宗魯隸書古文國語，江聲篆書尚書集注音疏，張敦仁草書資治通鑑刊本識誤，張敦仁草書通鑑補正略，陳啓源隸書古文毛詩稽古編，萬歷紅樣本鐘鼎款識等種，可以窺見字體的變化，刻工的技術。

刻本之外有寫本，自宋迄清，多有陳列。宋寫本仙源類譜即宋代玉牒，已經七八百年了，還觸手如新。明內府大字寫本尚書，字體端正，的似歐趙。永樂大典，名震中外，也用原本陳列。其餘如毛氏汲古閣影寫嘉定六年重刻元豐監本，乾隆寫繪本西清硯譜，陳老蓮手稿本瑩儀，徐電發手稿本玉琴齋詞，嚴九能手鈔本東萊書說，多很不錯。舉世聞名的四庫全書陳列有三種，一爲文淵閣本，一爲文瀾閣本，一爲最近影印文淵閣本。清代七閣，文淵，文津，文源，文溯多在內廷禁苑，所以稱內廷本，文匯，文宗，文瀾多在江浙稱江南本，江南本爲供士子閱讀之用，故版式較內廷小，裝訂也差，這次文淵與文瀾並列，就可以比較出來了。每本多列四種，分四色，按經，史，子，集四部分類的，多帶圖，取近於美術的意思。

這次陳列有四十餘種刻圖及附圖的書籍，非常精美。刻本如宋刻大觀本草，元刻博古圖錄，宣德祠山事要指掌集，萬曆御世仁風，仙媛紀事，崇禎玉鏡新譚，還有明刻傳奇如浣紗記，月露音，櫻桃夢，雙紅記，吳騷合編及文林堂的焦帕記，富貴堂的東窗記，繼志齋的玉簪記，多是人物生動，栩栩欲活，不信是木刻的。十竹齋箋書譜木刻着彩，簡

直疑是石印，可知木刻藝術在那時已經到了高超的地位。繪畫本子如千家詩注，五彩繪圖，精細美麗，較之西洋中世紀羊皮繪畫寫本，有過之無不及。拜月亭，靈寶刀的影寫也精美之至，較原刻更好，雖出之現代人手筆，也可寶貴。

最後陳列有經典一類，除明宣德元年刻初印末裝道經一種外，多是佛經。珍貴的有北宋淳化間龍興寺本大方廣佛華嚴經，南宋紹興本大佛頂首楞嚴經，淳祐中磧砂寺本弘明集等四種，開慶壽聖本金剛般若波羅蜜經，宋刊歐體小字妙法蓮華經，西夏文藏經。其他如宋張卽之寫本首楞嚴經，元頭陀溥光寫華嚴經，緙絲本佛說阿彌陀經，五彩絲繡本無量壽佛百福莊嚴繡相頌，藍絲繡本金剛般若波羅蜜經，都很別致。

書籍的裝訂與印刷板刻一樣，賦有遞變。最初是卷子，如燉煌所發現的寫經卷子，進而爲書，先是經摺裝，亦稱旋風葉，如經典之摺疊成書，再進爲蝴蝶裝，書已分成頁數，板心在內，書背包好。這次陳列的蝴蝶裝很多，如文苑英華，就是例子，由蝶裝再進爲包背裝，卽將板心不平置在內，而摺成現在的書頁，外邊包背，大多是硬殼，與現在西式平裝相同，陳列的如御製大誥，勸善書，永樂大典等，多是包背裝。大約宋時用蝶裝，明時用包背裝，線裝起於明中葉之後，故今日宋元板之用線裝，多是後來改裝。從前放書，也與現在不同，不是平放，乃是書背向上，書口向下，這次陳列的明初朱格寫本歐陽文忠公集，書根已經改成線裝，但是書頭還是直寫，可以作證。

綜觀這次陳列的書，雖然只有二百數十種，但在圖書的各方面，已可以說規模燦備，實在可以供參考及欣賞的。



中國古代美術與銅器

唐蘭

關於中國古代美術的歷史，材料十分缺乏。一般人講到古代美術的時候，往往隨意摭拾些無稽的傳說，說什麼伏羲氏作龍書，神農氏作八穗書，或黃帝畫神荼鬱壘之類，這於研究古代美術，有什麼用呢？由近世考古學的發展，我們知道人類的藝術生活，在舊石器時代業已開始，但在我國，考古學的發達太遲，石器時代的藝術作品，發現很少，所以，我們只能在銅器時代的遺物裏去窺測古代美術的大概。

中國銅器時代的早期情形，現在還不很清楚。商代的銅器，製作已極精美，決不是初期的作品，所以我們假定牠是源起於夏代的。由商到西周是極盛時期。春秋以後，鐵器漸興，戰國時銅器雖一度有很精美的作品，但到漢以後就完全衰落了。中國的社會文化，在秦代可以劃一個界限，秦以前的夏商周三代，正當於銅器時代，三代的遺物，保存在現時的，只有一部分的工藝作品和雕刻。而這些遺物裏，當以銅器爲最重要。因爲銅器在商周時已視爲寶物，製作時當然力求精美，而不是粗製濫造的作品。並且，經過的時間太長，使用的範圍也最廣，所以一直到目前，還常有大批的發現。不論在考古或藝術方面，我們都得把牠來做三代文化的代表。

由美術的眼光來看銅器，可以注意的有五點：

(一)冶鑄　銅器顏色的美麗，質地的良好，全在於各種金屬配合的得法，和火候的適宜。傳世銅器，有光亮像

水銀的，有純綠斑銹像瓜皮的顏色的美麗，後世決不能模仿。

(二)器形　銅器使用的範圍頗廣，種類很多。又因經過時間太長，形製屢有變更，如圓器變爲方器，無足變爲有足，觚變爲不觚，無梁變爲有梁等。所以同一鼎，就有圓鼎，方鼎，款足形鼎，附耳鼎，附流鼎等的不同形式。尤其奇詭的，有犧尊象尊的作獸形，鳥彝的作鳥形，以及虎持人卣作虎與人相持形之類。

(三)裝飾　在器上作成乳形，鱗甲形，鋸牙形，等。或於鐘紐，壺梁，鼎足，鍪耳等處，變爲龍蛇鳥獸以及人形。又或在器上別附若干飾物。又或嵌以金銀及玉石。皆用以增加器形的美觀。

(四)花紋　習見者爲圖案畫，往往由龍蛇鳥獸的形，間以小回文組成，目形文，蟬文，圓渦紋等也很常見。但戰國時的圖案畫，變化很多，常有很難說明牠所象的是什麼的。用繪畫做花紋，像狩獵圖之類，較爲少見。

(五)書法　在銅器銘文裏，可以推溯中國書法的起源。最古的文字，和圖畫差不多。其後隨時代地域而變化，可以分出很多種的書體。有些好的書法，爲秦刻石以後所不能企及。尤其有趣的，在殷代已常用文字和花紋錯雜，或卽用文字來做花紋。到戰國時，更產生了很多美術字，像鳥蟲書之類。

這五點在美術史上都有重大的價值，是別的三代遺物所不能及的。

銅器不僅本身應屬於工藝美術，並且還可以代表別的美術。三代的書畫，我們是不易看見了，但銅器裏恰把這兩種美術都包括進去。銘文裏的書法，和當時寫在竹帛上的，相去總不很遠。花紋裏的繪畫雖不多，我們已可以

窺其大概。而且在較早的圖畫文字裏，我們還可以看到最古的圖畫。還有銅器的銘文和花紋，都需要範而製範時必需雕刻的技術，銅器是隨着雕刻術而發展的，我們看見銅器，就可以想像當時的雕刻藝術了。

後世一切文化，都導源於三代。銅器，可以說是三代文化的菁華。那末，我們要研究古代美術，首先應當研究銅器，在別的美術品大都湮滅的今日，這實是最偉大的寶藏了。

羅布淖爾發現漢漆杯考略

黃文弼

余於民國十九年春赴羅布淖爾考察，在漢烽亭遺址中發現漢木簡數十枚，有黃龍元年年號；並同時發現漆木器織品之類甚夥。尤其漆杯一件，彩色花紋，最為鮮豔，洵西漢良器，茲記其形質如下。

漆杯以貯麻布為質，橢圓形，週身髹漆，口直徑一〇・一糎，橫徑八・五糎，深三・三糎，厚二糎，通高三・五糎，底直徑五・六糎，橫徑三・〇糎，有兩耳直徑四・〇糎，寬一・〇糎，麻布胎厚二糎，裏外塗漆，厚一糎，裏四圍漆朱漆，底塗黑漆，刻劃雲雷紋，並劃直線八段，邊緣塗黑漆一道，口微缺，兩耳作半圓形微仰，塗黑漆，劃弧線兩道，以直線條綴之，外圍及底通塗黑漆，並內外加光，故極顯光平細膩。又日本大正間在平壤大同江面樂浪古墳中發現之漆器，其第二號墳中之漆杯形式與此正同；其九號墳中之漆盤有銘詞為永平十二年，蜀郡西工鑄俈行三丸治千二百盧氏作宜子孫牢；又同時出土之大盂，銘詞有居攝三年蜀郡西工造云云，以木為質，外髹漆，花紋精美，彩色若新，故漢代漆器，其工藝精巧，已非任何時代所能及。余器與漢簡同出土，當為西漢故物，其花紋雖不比樂浪之精美，但其胎質完全以麻布作地，不雜木料，而能堅固耐久，閱兩千年如新作，尤為可貴也。

至此器之用，余疑在當時為酒器，考古圖卷八，載有玉杯形製與此正同。說云：李氏錄云，漢高祖以玉杯為太上

皇帝，以橫長故，後人謂之玉東西。按淮南子闕面於盤水則圓，於杯隨面形不變，其故有所圓有所隨者，自所闕之異也。隨當爲橢，狹長也，蓋古杯之形皆狹長（考古圖卷八。）據此是此杯之形式，源於古昔，魏晉時稱爲羽觴，束晳對晉武帝問曲水事曰，周公卜城洛邑，因流水以泛酒，故逸詩曰，羽觴隨流。晉以來六月三日曲水流杯即其始（卷十頁二十五。）因在流水行觴，故其形狀亦象徵小舟，現西北一帶及中原本部，發現類此之器甚多，要皆以瓦爲之，或以銅溜金爲之，漆器尙不常見。故余以爲在中國發現漆器，當以此器爲嚆始，而漢代之文明遺留於邊陲者，亦由此可見也。

玉在中國文化上的價值

王遜

玉在後代人看是一種美術品，而在古代則不僅是有禮制的意義的服飾品而且有神秘的信仰的附託。換言之，在古代人心目中，玉不僅是趣味的，而且是禮法的，和宗教的。

說文：「玉乃石之美者。」玉本身不過一種石，一種可以引起人們的喜愛的美麗的光潔的石而已。就一般情形說，只是可以引起人們的喜愛的物品，如：珍珠，水晶，瑪瑙之類，對人只有玩賞的價值。但如對玉的古代人的尊敬的態度，是後代人所不能想像的。玉之所以如此者，是乃以其為一種石；因為在古代的原始生活中，石的用途最早被發現。金屬的提煉在人類進化史上出現很晚。石以其堅固的性質在人類求生的各方面都大大的有助於勞作，其應用的範圍既廣泛，而且持續至一極長的時間。在舊石器時代，就知道用琢磨了的葉片式的石刀的人們，在又經過新石器時代用磨光的石刀斧的幾十萬年間所得的經驗中，對石器物的嗜好是不會很容易的就忘掉了的。尤其石器在人類先祖的世界中所立的一切功績，如：狩獵獸類以充飢，防禦加害於自己的暴力的進襲，甚至較晚的農作，石器也作了耕種的主要的工具。原始生活中，人類一切生存的條件都依靠在自己的石斧，石刀，石箭鏃，以及石鋤上面對於如此有能力的工具，人們的重視乃是當然的。更進一步，乃寶愛自己的工具。更進一步，乃崇敬自

已的工具。於是，在原始人的純朴的心智中，起初只知用工具，後來迷惑，最後如對神明樣的信奉着工具中的不可知的特異的能力。石的崇拜在原始宗教中不鮮其例。而原始人對自己工具有一種神祕的敬重態度，這種事實在今之野蠻部落中也很多，甚至文明人的社會中亦同樣有之。旣而，社會文明逐漸進步，此種有迷信所附託的工具脫離實用的範圍，變作純粹禮法上，宗教上的儀節的一部分。甚至銅器鐵器大用以後，傳統的禮法與宗教的儀節仍舊繼續。所謂玉者，只不過選擇石質中最優美的幾種限於作禮器之用，以玉有美麗的魅力較普通石器更易引起崇敬的信仰故。

玉出自石，從若干先史遺物的形制的比較上更可以淸楚的看出。如「大圭」禮記曰：「大圭……抒上終葵首。」所謂抒上終葵首者蓋云長方形之圭，其上端較下端略寬而薄。觀之實物確如此。而在石器中可見有非玉質的石斧之類，形狀全如圭，其上端亦作所謂：「抒上終葵首」之狀。上端寬而薄者取其銳能斷物。由此可見圭之制度決非偶然，而圭爲各種玉器中最尊貴的一部。又古玉器上都有孔。玉器上的孔都有一種難解釋而頗堪重視的禮法的意義。究其實當也是從較早的有孔石器的實用目的承襲下來的傳統的痕跡。因有孔石器的孔都是爲應用的方便而確定的位置。「考古學著分石器爲有孔與無孔兩類。」在中國本部所發現的玉器中，大部，幾乎全部都是有孔的。無孔的玉器極罕見，有孔的玉器可以從孔上斷定是蛻變自有孔石器。而無孔的玉器在形體上有更明顯的一致。如在山東靑州境內曾發現若干塊有顯著的人工琢磨的痕跡的美好的玉，無孔，其形狀和若干在美洲所

發現的先史石器比較完全相同，其用途當也無二致。

玉出自石。對玉的敬的態度當也出於對石的愛的態度，石器從工具的範圍中被淘汰以後，玉在一般社會生活中所代表的意義有三方面，其制作也分三類。

（一）宗教的　周禮曰：「以玉作六器，以禮天地四方。」玉之身份極高，在禮神祇時有很大的作用。禮記曰「凡祭宗廟之禮玉曰嘉玉。」上品的玉祀神明時是用的。周禮：

1蒼璧禮天——璧爲圓形中有孔。邊緣部分稱肉，中孔稱好。好肉從的比例，爾雅曰：「肉倍好謂之璧，好倍肉謂之瑗，肉好若一謂之環。」但徵諸實例，也有不盡合者，想是後代制作較濫而致。禮天用蒼璧；蒼者象天之色；璧圓，象天體覆蓋之形。

2黃琮禮地——琮成立方柱狀。上下兩端稍收斂成圈。中央部分四方。洞貫柱心自上而下曰射。琮之物，自宋以降，皆誤稱爲「車釧頭」（車軸頭）吳大澂正之。眞正的車釧頭亦有發現，其形狀大異。琮四方象地——天圓地方。黃色象黃土大平原的顏色。琮兩旁具「珇」可以繫組。

3青圭禮東方——圭爲天子大典時所用。早朝時也用。以圭禮東方或與太陽有關。周禮曰：「王晉大圭執鎮圭，繅藉五彩五就，以朝日。」是則圭代表王者的身份，也代表對太陽的敬仰。圭的形制詳後。禮東方用青色，以東方，木，春，青。

4赤璋禮南方——半圭謂之璋。圭之半，狀如剔刀。用赤色，以南方，火，夏，赤。

5白琥禮西方——形製相異而皆稱爲琥者甚多。其中當有時代較後之作。大致言，是一種有虎飾的玉。世傳白虎守西方，屬金，爲秋。或解釋云秋日爲虎交配之時，更深秋星宿中之獵戶座上升，獵戶座中國以爲是白虎，是西方之星。

6玄璜禮北方——半璧謂璜，即璧之不全者。表面花飾有作魚龍之形者。禮北方，用玄璜者，以北方，水，冬黑（玄。）璜爲半璧象冬日天只有半，意乃指北斗七星皆沉沒地下。

又有

1圭有邸——周禮曰：「四圭有邸以祀天旅上帝。二圭有邸以祀地旅四望。」所謂圭有邸者，是圭出於璧之肉。四圭有邸，一璧四面出四圭。二圭有邸，一璧上下出二圭。

2瓏——璧缺一段，全體作龍紋花飾，禱雨用。

3璿璣玉衡——象天體之形，如圓環，分三段，每段具七齒，或云象日月五星，或云象北斗七星。北斗七星亦名璇璣玉衡。其意義與用途皆難明。但總不外鄭康成所說：「禮神者必象其類。」之意。

（二）政治的　玉用在人事的儀飾上，是一種身份的代表。因爲古人既以武器爲個人生命攸關的信賴物。所以某個人的武器常與人有同樣的地位。比較更抽象一些，則玉之被重視一如人。周禮：「大祭祀，大旅，凡賓客之事，

共其玉器而奉之。」於是帝王的玉器無疑是象徵着他的威權，而每一階級的人所服的玉也都身份化。如自天子以下，所謂：「作六瑞以等邦國，」（周禮）又：「王執鎮圭，公執桓圭，侯執信圭，伯執躬圭，子執穀璧，男執蒲璧。」（周禮）又天子既執圭，后則奉琮。以琮爲禮地之器，象徵陰性。

更天子政令所至，都可以玉行之。如「牙璋以起軍旅，以治兵守。穀圭以和難以聘女，琬圭以治德以結好。琰圭以易行以除慝，」等。

圭之形制直接出於石斧無疑。圭爲各種玉器中最尊貴的一種。周禮云：「鎮圭尺有二寸，天子守之。大圭長三尺，抒上終葵首。天子服之。」圭的變體又很多，可以想見當是古人最通用普遍的一種武器，如桓圭，信圭，躬圭。又如琬圭，上端圓出若谿。琰圭上端中央低陷如仰月，而末兩尖角。琬圭以其無鋒芒故以修德和好。又穀圭，圭上端如山，通體有圓點花飾。按圓點花飾兩種：或相間甚遠，空隙大於點，稱穀紋。或相依甚近，空隙小於點，稱蒲紋。大概都是摹繪物之狀。圭原不應作花飾，所謂：「大圭不琢」，穀圭是例外。璋，圭之半，如圭之切去一角，即圭之上緣作有角度的傾斜線。其所以稱牙璋者，謂其象牙，蒲璧之璧上飾蒲紋，穀璧則言璧上飾穀紋。

玉器既有政治的意義，作爲禮制的一部。於是設有專職司其事，如大宗伯，典瑞。天子傳達意旨於諸侯每多用玉，且有隆重的儀節。經典亦多所記載。

(三)道德的　廟堂式的對玉的敬愛業如前述。而一種個人的情趣的和道德的重視，亦極重要。因古人不僅

以玉爲法治的形式的附麗，也以爲是日常生活中必需。所以詩經中一方面玉對諸侯，「錫爾介圭，以作爾寶。」（大雅崧高）同時民間的小兒女也可以「何以贈之瓊瑰玉佩。」（秦風渭陽）禮記玉藻又曰：「凡帶必有佩玉，唯喪則否。佩牙可以有衡牙。君子無故，玉不去身。」更曰「君子於玉比德焉。」古「君子」視佩玉是不可缺的道德行爲，而甚至美玉是道德理想。

佩玉之種類甚繁。如瑀，琚，璜，衝牙，珩，璁，環，觿，髮上的笄，帶上的鈎，璲，劍上的璏珌璲。更，玉既爲珍品，則也用以殉葬。如古禮死尸心背四方置六種玉器，即禮天地四方的璧琮圭璋琥璜。漢時更有含玉，鎮玉等。其他如用作玩賞的玉散，瑤角之類，則只備一偏格而已。

中國古代對玉的重視除指出其沿自石器的功利的實用的目的的適應外，當仍有其心理的根據爲原因。即，何以對玉器的敬重始終如一，不遷，而未被時代所淘汰或其他物質所代替，此無他，蓋玉本身除襲自人對於石的好感外，猶能滿足另一方的純粹的美感的要求。玉之以石的淵緣而被推重此事實是偶然的。而玉之具有可以供人長久愛好的性質與條件是永久的，必然的。

玉的美感成分可以分作兩方面，第一色澤，第二光潤。

玉的色澤之美是具有神祕性的。玉的色澤代表一種最複雜，最不可描寫，最不能確定的色澤，在整個自然天工的大的創造中。此乃使中國人愛之不倦。如三代時，用玉的蒼璧象天的顏色，用黃琮象大地的顏色。這種蒼和黃

部不恰是實在的天或地的顏色。它是蓄含了古代人對廣闊的蒼穹和豐富后土的無涯的仰慕，和憬惑昏迷的感謝之念的古代人的感情在這種色彩和玉的特有的光亮的混合視覺上得着解放，發散的機會。所以玉實是一崇高的美的對象。後代人，製作瓷器時也極力摹倣玉器的潔淨的色彩和光澤。所以瓷器又稱作假玉器。

玉的光潤是滿足古代人的美感要求的另一個，也是最重要的一個條件。光潤是觸覺試出來的。但知之久，則變作經驗的成分，而成一種視覺的享受。直接從視覺上，由聯想記憶就可以想像到手觸時的快感。而這種快感也大大的加強了色彩的美麗的魅力。於是玉的光潤在古代人的敏銳的觸覺下深深的影響到一般的美感觀念。而此種美感觀念——以玉的光潤為準的美感觀念的推廣，既使後代人喜好了和玉有同樣意味的一切美術品。如絲綢，漆器之類。更擴充而為後代一切美的價值的衡準，如後世之對書法，繪畫的見解皆出於玉的欣賞，並且同時也深深的影響當代的道德觀念。譬如古代人時常稱讚一個人的品格，而以玉為比擬。例，詩經：「言念君子，溫其如玉。」（秦風小戎）又「有斐君子，如圭如璧。」（衛風淇奧）

由對於玉的愛好，「美」的理想乃變成道德的理想。所謂「溫溫恭人，維德之基。」而禮記又載：

「子貢問於孔子曰：『敢問君子貴玉而賤碈者，何也？為玉之寡而碈之多與？』孔子曰：『非為碈之多而賤之也；玉之寡故貴之也。夫昔者君子比德於玉焉。溫潤而澤，仁也。縝密以栗，知也。廉而不劌，義也。垂之如隊，禮也。叩之其聲清越以長，其終詘然，樂也。瑕不揜瑜，瑜不揜瑕，忠也。孚尹旁達，信也。氣如白虹，天也。精神見於山川地也。圭璋時達，

德也。天下莫不貴者，道也。詩曰：『言念君子，其溫如玉。』故君子貴之也。』」以玉的物理的性質象徵人的德行。說文亦曰：

「玉乃石之美者；有五德。潤澤以溫，仁也。䚡理自外可以知中，義也。其聲舒揚遠聞，智也。不撓不折，勇也。銳廉而不悅潔也。」

而全部儒家的道德哲學由玉的物理性質的象徵的意義中可以概見。孔子素講忠恕與中庸之道，莫不與讚玉之辭意相合。而實際上，玉的色澤加以光潤確合「溫柔敦厚」之旨。

玉之爲美的對象與其他美術品異者，即無動人的具體的形態。（玉雖有花紋，但欣賞不以花紋爲主。）全是極虛幻的，流動的，不能描述的。其性格與音樂同，而實質不同。柏德的名句：「一切藝術都歸音樂。」若在中國則可云：「一切藝術趨向美玉，」玉者是一種最無制作之跡的，而具有難比的技巧的，單純美。

關於銅器之藝術

徐中舒

一　名稱及範圍

銅器之應用，不僅限於古代，即現代用具中應用亦廣，特不如古代之普遍精美，足以代表其時代。故此所謂銅器，乃限於殷周以來以迄兩漢以前之遺物而言。又考古學上所謂銅器時代，與石器鐵器並稱者，則又僅指其時代所用之兵器言，故此所謂銅器，與考古學上所謂銅器時代之範圍，又有廣狹不同。

銅器製作須經過造模製範冶鑄種種手續，冶鑄雖為製銅器之重要階段，但此僅為金錫之配合與火候之增減等等技術問題，乃工匠之事，實與藝術無關。銅器藝術之表現，惟在形體。銅器形體出於銅範，銅範製作依於模型，模型之設計斯為藝術，故銅器之精美與否，全視模型而定。模之製造，非雕即塑，而器上之款識與紋飾，又與篆刻繪畫有關，故此雖僅論銅器藝術，而實即綜論雕塑篆刻與繪畫之藝術。雖然，銅器研究，向來僅偏於其形制紋飾之蛻變與文字之記載，余對此治之雖久，然對於藝術實無所得，惟以現存精美作品，為國內外公私所藏者，知之較稔，今略加選擇排比舉例說明，俾世之愛好古代藝術者，藉此可得直接欣賞之，此則余之所以敢於率爾操觚之微意，讀者諒之。

二　銅器之分期及其重要作品

中國之有銅器，據現今所知實始於公元前十四世紀即盤庚遷殷以後。殷以前有無銅器，今尙不明，故銅器之啓蒙期實無從質言。

殷代銅器，據中央研究院歷史語言研究所在今河南安陽之殷墟發掘所得，極爲豐富。今其精者，陳列於此次美展會第三陳列室中其中銅器種類繁多，製作精美。即同出最有名之人物鳥獸等石刻，亦不能超越其上。所以知爲殷代遺物者殷墟名稱見於史記項羽本紀又其同出之甲骨文字，記載商代帝王世系及遊田征伐之事多至數萬片，經學者數十年來之考定，其年代已確定無疑。我國三千多年前即有如是之精美作品，實使吾人爲之歎賞不置。

殷墟遺物自宋以來即已見於著錄。呂與叔考古圖所謂洹河旁河亶甲城出土之銅器，皆可視爲殷代所遺。沿及清季士人從事盜掘，代有發現。顧以商販展轉販鬻，其出土之地祕不告人，以故學者對於此類銅器之年代，迄不能定。又相傳洛陽寶雞出土之物，多與殷墟遺物相似，大致皆周初之物。蓋周人遷殷頑民，此等冶鑄工人亦當隨周人俱西，故周初銅器一切皆承襲商代之舊。

今以殷墟遺物爲主，凡見於著錄與此類遺物相類似及有文字可據者，均可視爲商或周初之物。此雖不能作精密之斷定，然就所可斷定者約略計之，則此期銅器數量既多，且極精美。故此期實爲銅器鼎盛時期。其可述者：

樂器有鈴鐸（或稱鐃）鐘鼓鸞和等。鈴鐸殷墟發掘品中有之。鐘舊皆以爲晚出，其實不然。宣和博古圖（註一）歐米古銅菁華（註二）均著錄有極早期之鐘，均此期物。又伯希和中國古銅器（註三）中所錄一鐘，兩舞上所立之鳥形，與日人住友氏（註四）所藏一器極相似，均當爲商物。銅鼓南方發現甚多，皆漢唐以後南蠻遺物。殷墟有皮鼓已朽，惟存遺痕，今已在展覽中。史記秦本紀謂周賀繆公以金鼓（註五）是鼓有以金屬製者。住友氏藏有銅鼓（註六）中飾人面，上兩鳥形透雕，兩旁仿鼉皮，製作極精。鸞和爲車馬上鈴飾，有甚佳者。

容器有飪器飤器飲器盛水器之別。飪器爲烹調之具，有鼎鑊（卽大鼎）鬲甗等。飤器有簋簠等。飲器最多，有爵觚觶斝盉卣斗勺尊彝等。盛水器有盤匜缶盂壺罍等。此類器形制既多製作亦精：有全體刻鏤紋飾者，有提耳柄喙處飾以透雕之鳥獸形者，有全體作透雕之鳥獸形者。故此類銅器又可認爲彼時銅器之中心作品。

兵器有斧斤戈矛刀等，殷墟遺物中有製作甚佳者。

服御物有鏡印鑷鐙刀削等。鏡鑑往日只知爲漢代物，今殷墟發掘物中有一小形虺龍文鏡。商代印鑷亦著錄於鄴中片羽中。（註七）鐙則殷墟遺物有盂形銅器，中有四龍形相連旋轉之物，當卽燃火之鐙心處。刀削亦見殷墟遺物中。

裝飾物有車馬飾及其他木器上諸飾。今殷墟遺物中多有其物，其精美亦不亞於其他完整之器。

西周之世以迄春秋以前，承襲開國期之舊規，一切形制紋飾，皆凝成定型而絕少變化。卽略有演變，其變遷亦

微。又其制器多敍功伐故重銘文而略於紋飾。故此期銅器之多，雖不讓於商周之際之鼎盛期，但其製作已無前此之精美。其器物中樂器則鐘鎛之製漸多，容器則飲器之類如爵觚觶及鳥獸形器已漸少，或竟銷歇。其他亦不過爲鼎盛期之延續，故此實爲銅器之中衰期。其遺物除孟鼎毛公鼎曶鼎虢季子白盤矢人盤宗周鐘等以器形鉅大及銘文繁多見稱以外，實不足與鼎盛期相提並論。

春秋戰國之世以征伐會盟之故交通頻繁，其前時集中王室之文化，因此得與各地之固有文化相結合加以此期承西周覆滅之後，四夷交侵，邢衛淪亡，其後燕趙秦魏各築長城以禦南下之外族，故此亦不免受有外來文化之影響。其在製作方面，前此器皆厚重刻紋深入，而此期則一變而爲圓整光澤之薄製，及細密輕淺之紋飾。前此爲獸紋之圖案，此期則一變而爲簡單之幾何形圖案及車馬狩獵兔魚形具有動作之繪飾。前此之鑲嵌飾，此期則一變而爲鎏與金銀錯。故此期銅器與前此兩期，已大有不同。當爲銅器之蛻變期。其可述者：

樂器僅有鐘鎛可述，鈴鐸鐃和之冶鎛，則已不足稱道。

容器中之飪器惟鼎較多，鬲甗皆不多見。飯器有簠簋敦豆而無盨。飲器爵觚觶斝迄未一見，其他亦不多有。盛水器則有盤匜盉瓶盂壺罍等，而形制亦多與前此不同。壺盂及鳥獸形器，有極精者。至杕氏壺鑄狩獵圖象以鎏飾之，銘云：「以爲弄壺」（註八）又太原出土之鳥尊銘云：「作弄鳥，」（註九）弄爲玩好之物其時以銅器爲玩好，知其時銅器實據當時藝術之最高點。

兵器斧斤漸少，戈矛與劍則盛行。其上多有錯金紋飾與篆刻，皆極精。

服御物有帶鈎與鏡，制作精美，最爲此期之特色。帶鈎形制極多，其鈎作各種鳥獸形之透雕，各具姿態，甚少相同者。淮南子說林篇云：「滿堂之坐，視鈎各異；」則此等藝術至漢猶盛。鏡鑑往時惟知漢代有此物，今則戰國之物已常見，甚至殷墟亦有發見，惟西周及春秋之世，今尚無有。戰國期之鏡，背面有極繁複之浮雕，有一鏡聞與驫鐘同時出土，鑄龍虎及騎馬擊劍之狀，金銀錯飾，極精。（註一〇）此等作品，持與商周之際之遺物相較，實別有勝處。

裝飾物仍以車馬飾爲多，亦有金銀錯者。

戰國之末漆器業已盛行，今壽縣出土楚末銅器中盛有漆皮甚厚一層，其棺槨上亦有髹漆之飾。韓非子外儲說左上云：

客有爲周君畫筴者，三年而成。君觀之與髹筴者同狀。周君大怒。畫筴者曰：「築十版之牆，鑿八尺之牖，而以日始出時加之其上而觀；」周君爲之，望見其狀盡成龍蛇禽獸車馬，萬物之狀備具。周君大悅。

此龍蛇禽獸車馬萬物之狀，即前時用以飾弄器者，（註一一）蓋周末漆器漸盛，遂據有昔日銅器之位置，故此即以昔日飾弄器者飾之。吾人如以春秋時之新鄭銅器與壽縣銅器相較，則知戰國末年之壽縣銅器，實無足觀。秦漢以來，蜀郡漆器益爲精美，如日人在樂浪發掘所得，歎爲絕詣。（註一二）以此銅器尤爲衰退，偶有一二精品，如日人細川護立藏有一盤（註一三）住友氏藏有一，甕（註一四）其金銀錯飾及刻紋乃爲漆器之摹擬品。即鏡鑑及帶鈎亦遠遜

戰國時物，故此當爲銅器之衰微期。

銅器形制由於范鑄，製范必先有模，模之製作，非雕即塑（陶器類，）故銅器之製作如今之製石膏模型同即雕塑之再現。故銅器之藝術，即雕塑之藝術。

三　銅器中所見之雕塑

古代冶鑄每范僅能鑄一器，故現存銅器無一同范者。以此銅器形制遂得不至於陳陳相因。即同一時代同一人所作，亦備各種形態，其時代殊異者變化尤多，不但形制有方圓橢曲及像人物鳥獸形種種不同。即頸耳口鼻柄喙腹足蓋座各處，亦有種種不同之雕飾。

殷代造形之雕刻最爲發達。今殷墟遺物中有石質人形鳥獸龜形之透雕，同時木雕亦當不少，惟以木質易朽故遺物中不見木雕之器。就文字言之，古稱一切貴重飲食器及宗廟用器曰彝器，彝像手捧鷄或鳥形，蓋以鷄鳥形器爲常見常用之物，故彝之義訓又得爲常。周禮六彝有鷄鳥虎蜼諸稱。以此知此類鳥獸形器，古代木製者當爲最多。故莊子天地篇云：「百年之木破爲犧尊，青黃而文之；」又淮南子俶眞篇云：「百圍之木斬而爲犧尊，鏤之以剞劂，雜之以青黃，華藻鎛鮮，龍蛇虎豹，曲成文章；」此雖戰國秦漢人所記，實即由古代沿襲而來。今銅器中此類遺物，皆當爲摹倣木製者而作。如住友氏所藏鳥形器（註一五）與商代石刻近似，殷墟遺物亦有一器，惟失蓋；又住友氏藏一乳虎卣（註一六）像人虎相擁抱之形；歐米古銅菁華載一象形之尊；（註一七）其他如雙羊形器，犧形器，鳥獸形蓋之

器，多不勝舉。就其紋飾言之，要以此期物爲居多。春秋戰國期亦有其物：如太原出土之鳥蘇；梁書劉杳傳稱魏世魯郡地中得齊大夫子尾送女器有犧樽，作犧牛形；又魯僖公時所作魯頌閟宮詩亦稱，「犧尊將將」皆其證。

因雕刻之發達，故銅器各部位，多有浮雕或透雕之人物鳥獸形飾。如尊壺鼎之鼻多作獸首形之浮雕，盉耳及爵斝盉匜之鋬，多作獸形蹲伏之透雕，鼎足多作鳥獸形之浮雕或透雕，尊壺之頸旁多作鳥獸形之浮雕或透雕，古提之繫處亦有獸首形透雕，其他若器蓋上之柄或足，亦多飾以人物鳥獸之形。此等浮雕或透雕之裝飾，以殷及周初爲最盛。西周惟鑑耳鼎足及匜盉之鋬尚有此飾。春秋戰國時有極繁複之透雕裝飾，如新鄭之方壺，(註一八)其耳及足皆有蹲伏之虎形，蓋上有峙立之鶴形。住友氏又藏一金銀錯飾之盉，(註一九)其提爲一長身聳立之貍，喙足並作鳥形，喙之鳥首上更雕一鼠作竄伏狀，與貍相對爲貍捕鼠形。又鳥獸形之帶鈎及銅鼎之蓋上有三犧形透雕者，亦爲此期屢見之物。至秦漢以來之銅器，除器之足耳蓋或有獸首形浮雕形裝飾外，惟帶鈎或爲此期僅有之透雕。

據上所述銅器中之浮雕透雕，惟鼎盛期與蛻變期爲最盛，如以此兩期作品相較，則前者僅靜止形，且拘泥於一定之型範(即動物形之圖案)；後者數量雖不及前者之多，但已能作動作形，且形態亦漸近自然。

再銅器形制如方圓橢曲諸形，亦皆屬於雕塑。鼎盛期之器，形制最多。其製模用範鑄或輪製者似尚不多，如匜之製作既橢且曲則全屬手工之技巧。至於蛻變期則多用輪製，且形制亦不多，故自形制言，則鼎盛期又較蛻變期爲盛。

四　銅器刻紋鑲嵌與繪畫之關係

先秦之繪畫，迄今尚無發見。但以漢代銅漆器之所見，以與當時銅器相較，則知銅器面上刻劃鳥獸形車馬狩獵圖及其他各種圖案之勸紋，皆可認為繪畫之擬作。其商周物有松綠石及牙角形之鑲嵌，春秋戰國之後有白色物質之塗及金銀錯，亦可視為擬多彩或單彩之繪畫。蓋古代繪畫與平面上之雕刻，其距離當不甚遠。故此銅器上刻紋與鑲嵌之藝術，亦可視為古代之繪畫藝術。

銅器面飾之刻紋亦以殷及周初為最盛。有全體刻劃者，有作帶紋者，皆配置勻整，極為絢美。其刻劃多作鳥獸蟲魚等形之圖案，及不連續回文，自宋以來有饕餮蟠龍蟠螭蟠鳳蟠夔雲雷紋等稱。

所謂饕餮紋者，乃刻劃獸面形，或獸面形之浮雕。有時並刻劃其全體像縱剖一獸而分置於左右兩旁。其首部乃合兩剖面之首而成一獸面形。其排列形式，大致相似，亦為最常見之紋飾。

所謂蟠龍蟠螭紋者，舊解謂龍有角，螭為龍子無角，或又以螭為雌龍，雌龍亦無角。案此所謂蟠龍蟠螭實誤。古畫鳥獸形皆作委蜿之狀，銅器上之耳飾透雕，無不如此。其有角者，實為犧形。有時鳥著冠，獸著鬣，亦與角形相似，昔人見其委蜿之狀，故遂以為螭，其兼有角形者，遂以為龍。又案商器有兩種有角形之龍紋，（註三〇）或即蟠龍之類，但宋人則未見及此。

所謂蟠鳳蟠夔紋者，銅器鳥獸形之圖案，有時竟不能別其為鳥為獸，舊解夔為一足獸，古代刻繪鳥獸皆作側

視之投影，兩足者繪一足，四足者繪兩足，所謂一足獸者，似即繪畫中鳥之投影，古未必有一足之夔。故此所謂夔鳳，皆當為鳥形圖案。

所謂雲雷紋者，乃不連續之方圓回旋之勒紋，用為刻劃鳥獸形之地飾。

此外尚有龜魚蟬等紋飾，及由鳥獸紋演變而成為簡單之井紋渦紋巴紋等幾何形圖案。

殷及周初銅器上刻紋及鑲嵌之題材大致不過上述數種，蓋此期藝人之觀察似不越於人與鳥獸等實物之範圍。即對此有限實物之題材，亦不能觀察精細，尚須以意匠補充之，故此期之刻繪實其圖案之意義為多。

西周之世銅器面飾之刻劃已不若前此之繁縟，全體刻劃之器，似不多見。其題材仍不越上述範圍，惟鳥獸紋漸變簡單，更富於圖案之意味。

春秋戰國以來，刻劃之作風多有改變。其圖案紋漸臻細密，其鳥獸形漸近自然。獸之刻繪有飛躍與蜷伏之姿致，惟仍作側視之投影。間亦有刻劃車馬狩獵採桑神怪等圖象，則尤與繪畫為近，吾人對於此等刻繪亦不能估價過高。蓋其對於羣體之觀察，尚極幼稚，僅能作個別的表出，而不能作相對的投影。如四馬或兩馬之車，其馬足皆分向上下作駢列對稱之形。(註二一)觀東漢以來之刻石，如孝堂山武梁祠所刻車馬，則知此期對於羣體之繪畫，尚在啓蒙之時。

此期刻繪人物形外又作神怪形，有羽人飛獸及鳥首人身之物。(註二二)其後漢代鏡飾，大致即出於此。

又採森獵畫及鈁（註二三）於人物神怪之外又刻有屋宇樹木形，此為刻繪之題材涉及廣大複雜的靜物之始
惟其作風猶甚幼稚。但漢代在此方面亦無多進展，如武梁祠及陶壺上所顯示者。

五　篆刻

中國文字之書寫，向來均認為藝術之一種。此銅器上之篆刻，多古代象形文字，尤與繪畫為近。其每一字之結構，均可構成個別之姿致，如印璽僅一二字而分行布白，頗具美觀。

中國文字以線條組成，而繁簡各殊；故善書與不善書者所作優劣迥異。銅器文字整秩勻稱，雖刻意仿作亦不能及，為銅器鑑別上最主要標準。昔人有僅憑文字以論定其器之真偽而絲毫不爽者。

春秋戰國之時，有鳥蟲書，更將篆文加以美化。許慎說文序云：

自爾秦書有八體：一曰大篆，二曰小篆，三曰刻符，四曰蟲書，五曰摹印，六曰署書，七曰殳書，八曰隸書。……及亡新居攝，使大司空甄豐等校文書之部，自以為應制作，頗改定古文，時有六書：一曰古文，孔子壁中書也；二曰奇字，即古文而異者也；三曰篆書，即小篆；……四曰左書，即秦隸書；五曰繆篆，所以摹印也；六曰鳥蟲書，所以書幡信也。

此八體六書乃秦漢時所存古代相沿及當時施用不同之書體，其中蟲書即鳥蟲書，今銅器中之戈矛帶鈎印璽及鏡上有其體，多楚越物。庾肩吾書品論云：「蛟脚旁舒，鵠首仰立；」正像其形。蓋此皆以文字為圖案，尤與圖繪

爲江。

六　結論

現存銅器僅能溯及殷代中葉爲止，而殷代銅器既已臻於鼎盛之期，則此等銅器如非驟由外來，則必有長期之演進。惟此在現今遺物方面絕無材料可尋，故此銅器之萌芽期今尚不明。

殷及周初銅器最多，形制亦繁。其象鳥獸人物形器及透雕浮雕刻紋鑲嵌諸飾各方面均極爲發達。惟刻繪鳥獸人物之狀，其題材既屬有限，且多爲圖案形而缺少生動自然之姿致，此則實爲時代所限。現存已著錄銅器，雖無統計可據，（有許多年代仍不能定，）但至少有三分之一器屬於此期之物，故此實爲銅器之鼎盛期。

西周及春秋以前之銅器，大致即爲鼎盛期之延續，惟形制及紋飾已不及前此之盛，浮雕透雕之飾尤不多見，惟鉅大之製及篇幅長大之銘文，則大爲盛行。此期銅器數量亦當不少，惟就製作言則當爲中衰期。

春秋戰國之世，以地方文化之發達及受有外來影響，銅器之製作與前此大有不同。其形制由厚重趨於薄製，其紋飾由深刻疏朗趨於淺劃細密，其人物鳥獸之透雕與刻紋由圖案趨於自然，其刻繪之題材由人物之實體，而廣及車馬狩獵神怪樹木屋宇，故此期銅器在數量方面雖不及前兩期之多，但就其製作而言，實不在鼎盛時期之下，故此當爲蛻變期。

秦漢以來漆器盛行，銅器形制紋飾均極衰落，偶有一二精者轉爲模倣漆器而作，故此期銅器實爲衰微期。

中國文字繁簡各殊，形體異致，在銅器中已有不可彷作性。其象形字印鑑鳥蟲書等，尤與圖繪爲近。

再簡言之，殷及西周之銅器所表現者，以雕刻爲最發達，其浮雕透雕線條已達到精細勻稱之地位，但缺少生動。春秋戰國以及秦漢之銅器面飾上之刻劃，已漸自然，但表現之方法仍屬幼稚。又中國繪畫與文字俱以線條組成，陰影向不發達，故銅器之勒紋鑲嵌亦無陰影之表現，故此東方藝術之基礎，銅器實已充分表現之矣。

二六、四、一、在南京北極閣下。

註一　見二三卷四葉，四二葉，又二五卷十三葉（泉屋清賞圖版一二三形制與此極相似）又二六卷三六葉，三七葉，三九葉，四一葉，四二葉，四四葉，四五葉，四六葉。案二六卷中之鍾，舊謂之鉦，當是鐸與鍾嶓鐘中之形制。

註二　圖版一五八，一五九，一六一。

註三　見 Bronzes antiques de la Chine 圖版七。

註四　見泉屋清賞圖版八八，刪訂本一〇七，海外吉金錄九四。

註五　史記秦本紀云：「秦用由余謀伐戎王，益國十二，開地千里，遂霸西戎；天子使召公過賀繆公以金鼓。」

註六　見泉屋清賞圖版一三〇，刪訂本一六〇，海外吉金錄圖版一四三。

註七　卷上三四葉，及三五葉。

註八　見 Chinesische Bronzen，柏林東方協會出版。

註九　見藝術類徵金類。

註一〇　日本細川護立藏，見支那工藝圖鑑金工篇。

註一一　見拙著古代狩獵圖象考載慶祝蔡孑民先生六十五歲紀念論文集。

註一二　見樂浪及彩篋冢報告。

註一三　見周漢遺寶圖版四九，海外吉金錄圖版一五一。

註一四　見泉屋清賞圖版一一五，刪訂本一一五，海外金吉錄圖版一四七。

註一五　見泉屋清賞圖版一三三，刪訂本五三，海外吉金錄圖版一〇三。

註一六　見泉屋清賞圖版七三，刪訂本八八，海外吉金錄圖版五五。

註一七　圖版三六。

註一八　見新鄭彝器一一九。

註一九　見泉屋清賞圖版一〇三，刪訂本一二三，海外吉金錄圖版一五〇。

註二〇　一種角端尖銳，一種角端鈍平。

註二一　一見於四耳壺，一見於採桑獵紡，可參閱古代狩獵圖象考。

註二二　見林氏靈羽人獵壺可參閱古代狩獵圖象考。

註二三　參閱古代狩獵圖象考。



漢代藝術鳥瞰

鄧 懿

一般西洋學者大致以爲藝術進化的歷程是由寫實到圖案由流動到整齊;但由中國藝術史觀之,這說法是不盡然的。三代的文化今所能見者以銅器爲主,無論其形製是如何嚴整,卽花紋一項而言,雖有繁簡之不同,但莫非規則的圖案畫。到漢代則情勢一變,整個的藝術全受了寫實的自然主義之洗禮;生命是被普遍地採用爲描寫的對象,而流美生動更成了一般藝術品的風格。這種現象也許可以說是一種突變,但並非無因的。那時雖爲儒家的天下,骨子裏道家思想已經瀰漫充塞;而一代的藝術正爲這種思想的反映。

漢代的文物遺留頗多,令人有目不暇接之感;主要的原因則是漢人厚葬事死如生,而漢墓的發現與開掘供給我們許多珍貴的材料,現在便首先談到漢代的明器。案秦代以前,明器之遺留者甚少;漢代則在數量和種類上全有增加。漢書百官表說:「東園匠令丞主作陵內器物,」是有官專司此職,而長足的進步自在意中了。後漢用瓦器殉葬之風更熾,最多時到四十二種一百九十七件外加俑三十六人,那時的土俑最初多由手工製成,後漢的出品便顯有模型的痕迹。手法古拙,完全是三代芻靈的遺風;顏面多用墨畫,柔和渾朴,且人讀俑辦「俗能感一古拙的微笑」是很恰切的。寫使其不易傾斜,立像腳部多作喇叭形;坐俑爲奏樂歌舞變化較多。因爲工料的幼稚,技術不

如唐俑，術當時明器的最可貴者還是瓦竈、屋舍、陶倉、畜舍、瓦井、杵、臼、車輿、瓶、壺、鼎、罐之類的日常用具，不但是花樣繁多，製作精巧，還可以借之窺測當時社會的情形與生活的習慣。此種明器的土質大約有黝黑，紅灰，和白色近朱三種，而最堪注意的便是上面所敷帶有虹彩的淺綠釉。這釉為漢代明器的重要裝飾品，多用在獸環壺，博山爐等器上，大概專為模倣銅器的光澤，所以人物便摒絕用釉。H. W. Nichols 化驗的結果，知道綠色乃是銅質，鉛而就是一種玻璃，而虹彩是埋在地下因化學作用而起的。美國 B. Laufer 遂以釉為中國磁器之起源。

由漢墓的發掘便可想到當代的建築，因為我們現在對漢代建築所僅有的一點認識，十九是由明器得來。我國的建築自成獨立系統，完全以木材為主；所以在史籍上雖有不少大興土木的紀載，詞賦中也有許多宮苑陵寢的描繪，年深日久纔有孑遺，瓦製明器在墓中保存，便成了重要的資料。此外，還可以由漢代石刻，壙磚花紋，殘存壁畫和石闕等遺物上求得證驗。就現有的材料而言，我們知道漢代已有住宅、廳堂、亭、樓閣、門樓、闕、望樓、捕鳥塔、墓祠、墳、倉、閑、羊舍、豬圈諸類建築，而這些遺物上所顯示的屋頂、瓦飾、柱、梁、斗拱、門、窗、發券、欄干、臺階，磚牆和高層建築的比例，在原則上一部分與唐宋以來至明清的建築無大分別，同時一部分更顯然為後代建築的祖先。在裝飾文樣方面，簡單線條組成的幾何文樣是最通用的，間或看出植物文樣應用之萌芽。佛塔在中國的建築史上佔有特殊的重要地位，當時雖無所見，但捕鳥塔一類的多層建築，無疑地是其濫觴。明帝畫千乘萬騎遶塔三匝圖於白馬寺，靈帝畫孔子及七十二弟子之像於鴻都門，蜀郡學堂壁上有聖賢、禮器、和瑞物，其他郡尉府舍也全有山海、神靈、奇

禽獸之圖，可見漢代壁畫的流行。以上諸處全是取其吉祥或有褒獎尊崇的意思；至於郡尹廳舍書歷代諸尹事實，則所以昭炯戒。這些壁畫早經毀滅，樂浪古墓四神的描繪極爲生動，刁家屯和牧城驛諸墓中則是石灰上再施彩畫，怕是僅存的了。霍去病墓石馬南陽宗資墓的天祿辟邪石獸嵩山太室曲阜魯王墓的石人，山東武梁祠的石獅全可見漢代立體雕刻之一部；四川高頤墓的石獅力最活現，足爲代表。以上各種裝飾品之外，漢代磚瓦也有美化建築的價值。漢磚有普通磚，發券磚，地磚，和空心的壙磚數種，表面大多浮刻人物禽獸，建築物和銘識文字。其中以壙磚最爲出色，鑴鏤極精；形製甚大，仰之有金石聲，所以又名槃磚。瓦當多刻吉祥語或宮觀名稱，也有用四神花紋的；這也是漢代建築上一種頗重要的裝飾。

漢代的建築摧殘殆盡，今日尚有一鱗半爪之留存者則有享堂碑闕。享堂是墓上所立的石造祠堂，專爲展墓時享奠之用，所以又稱墓廬。這種建築在壁畫盛行的時代壁上全有石刻畫。孝堂山郭孝子祠大概是最古的一處，共有十壁皆係陰刻。人物鳥獸全極靈動，題材則以歷史的故事爲主，間以當時流行的神怪傳說。至於規模最大雕刻最精堪爲代表的，則莫如山東嘉祥縣的武氏祠堂。武氏是順帝桓帝時任城名族，祠內除石獅，石闕之外，有石室四處，分屬於武梁武榮武斑和武開明四人。四室的石刻除神怪，祥瑞，歷史故事外，還有叙著生前的閱歷。日本大村西崖則以爲中國古代雕刻的冠軍，應推兩城山貞王安祠，因爲那裏的石刻是充滿了高古琦瑋與儒俛的趣味。武氏祠和兩城山全是陽刻，郭巨祠則是陰刻；因而可以推斷石刻畫像僅是繪畫的一種耐久的形式；與其認爲雕刻，

不如看做繪畫。山東金鄉朱鮪祠的石刻，線條本身便富有表現力；甚至令人不敢信爲漢代之作。

由石刻畫便想到漆器，因爲漢代的漆器不但爲一代的工藝美術之光，與石刻畫比觀，還可得到整個的繪畫精神。漆器以木製胎，不易保存；樂浪古墓發掘後，纔得見殘餘。器以盤、盌、羽觴、奩篋爲主，還有盂、匕、勺、壺、枕、屐之類。彩色非常鮮美，以黑器紅花或紅器黑花的爲最多，並常用淡黃，淡綠點綴其間。花紋有人物，有雲龍筆法之纖麗流動，令人不得不信一「氣韻生動」之說，雖正式成立於六朝，但在漢代已經肇始了。這種漆畫表現力非常之強，與石刻相較便有雅俗之別。關於漢代繪畫，歷史上有許多紀載。董卓亂作，將累代庋藏載車七十餘乘西去皆化灰燼；令人爲之慨惜。當時畫人除尙方畫工以外，有蜀郡太守劉褒，太常卿趙岐，高陽鄉侯蔡邕，河間王相張衡諸人；他們雖全無作品流傳，但在漆器和石刻畫上我們總可以探出一些漢代工匠畫與一般士大夫之流的文人畫的消息來。漆器上多著年代，可考者自前漢到後漢建武永平爲止。銘文上有素工、髹工、上工、銅耳、釦黃、塗工、畫工、雕工、清工、等字樣，可見一器之成是經過許多工人的分工合作而來的。朝鮮彩篋塚的漆篋，裏面還繪着殘餘蒸栗；描繪的細緻色彩的絢爛，我們在千百年後只有歡喜賞歎，因爲它的精工，實在難以超過的。發現最多的要算一種兩耳漆盃，上面塗金，底和四周全施花紋；似乎是當時貴族階級的流行用品。前漢書貢禹傳記當時宮中所用漆器，有「杯案盡文畫金銀飾」之語，大概便是指此。在金銀錯、黏漆畫之外，更有用刀鑴刻宛如畫寫的；所以要說宋之剔紅，元之戧金已在漢代伏源也未始不可。蜀郡廣漢全設有工官，正和宋代瓷器之有官窯一樣。漢書說京師以五十萬製漆，地方

以五百萬製漆；可見朝廷也盡力地提倡。

漢代繪書可以由石刻和漆器上得一大概，書法則完全留在石碑上。碑在周朝時功用與士圭相同，漢以後則形狀用途全行改變。較大而圓首謂之碑，較小而圭首謂之碣；唐代而後成定制。碑碣全有穿，大概下葬時須用繩索助棺槨入壙，而繩便穿在孔中。圓首碑多有二三重暈，由碑面一方轉到碑陰的另一方，似爲便於繩索之纏繞而設的。碑文的兩旁多刻龍虎，下刻龜蛇而以朱雀爲額。後來錯綜變化暈成螭龍，玄武變成龜趺，而朱雀便是風碑之始。那時書法大進，古籀、篆、隸、分、楷、行、草皆有，杜度、崔瑗、張芝、蔡邕輩也各以書法名家，可惜眞蹟不存了。現在漢碑上的字體全是隸書，爲向來學書者的楷模。論書法之精美以永壽二年的禮器碑爲最著；它現在保存於曲阜孔廟中。清光緒二十六七年英國印度政府派遣匈牙利人斯坦因博士到新疆和闐訪古，在尼羅河下流廢址得魏晉間人所書木簡四十餘枚，光緒三十二年至三十四年更在敦煌西北之長城，羅布淖爾北之古城和闐東北之尼雅城及馬咱託拉拔拉滑史德得木簡千枚，全是兩漢之物。木簡紀年，西漢有武帝天漢太始，宣帝本始元康神爵五鳳甘露，元帝永光，成帝陽朔，平帝元始，孺子嬰居攝，新始建國天鳳地皇；東漢則有光武帝建武，明帝永平，章帝建初元和，和帝永元，順帝永和，桓帝永興諸簡。字體與漢碑不同，隸書中雜有草意；原是日用的書札無意爲工，至於神爵建武諸簡便純爲草書了。

我國人自來對玉便特殊地愛賞，而漢玉是最名貴的。古之君子比德於玉，三代玉器全帶有禮器的意味；而漢

長則漸趨實用一途了。漢朝通西域，崑崙美材輸入不少；所以就僅質料而論，漢玉也勝三代一籌的。三代是銅器的天下，而漢代的玉材採用最廣；皇帝的白玉六璽之外，祭天儀，玉機，玉飾品等等：有七千三百件之多，不可謂爲不盛。六瑞六器以下，法器全從周制；但多花紋琢飾而已。漢玉雕琢精美，與三代古玉之但以簡單渾朴取勝者不同。日本所出大蒲璧玉質非常晶瑩，雕琢也極繁複在蒲紋之外又加了一圈頗寬的花邊，令人一望而知爲漢玉無疑。倘有在邊緣之外，另加螭虎臥蠶以爲裝飾的，便破壞三代所建立的嚴謹的規制。雙鈎碾法是漢玉的特徵，宛轉細微毫無凝滯，愈在小件的帶鈎、環、玦上，愈可察其出神入化之妙。那時漆書既廢，墨書已興；文具漸漸考究，而有書鎮硯滴一類的小件玉器。書鎮多用辟邪、天祿、或龍、虎的形象，而硯滴則多作眠蠶，蟾蜍、龜、蛇、蓮、藕、臥瓜之狀。雜珮杖首之外，更有許多含玉發現，這也是厚葬的結果。含玉多作蟬形，或取其與口腔的形狀近似麼？還有許多鎮玉是專爲鎮壓死者的衣袖的，雕琢也異常精美。玉印的紐最須考究，也多用螭虎，辟邪爲形。

前面已經說過銅器以三代爲最精，漢時已在極盛之後，難乎爲繼了。三代所有的鐘、鼎、鐏、彝、卣、敦，漢代仍有，但製作稍差耳。銘文的習慣也與周代不同：器底蓋頂的裏面沒有款識，而器口外側多刻宮廟名稱、容量、重量、和工名、吏名。花紋以神人異獸爲主，獸環鋪首也頗習用；三代的饕餮，雲雷則漸歸淘汰了。他如爐尊，瑞獸尊等全以整個的器形象某物，維妙維肖，則是三代所無的。盛脂粉梳篦的奩盒之外，以銅鏡遺留最多；並可以說是超邁前代的。鏡面全極平滑，所以照鑑容顏：而千變萬化全在鏡背上。鏡背約分緣、外區、銘帶、內區、乳和鈕諸部；而鈕及鈕座與乳及

乳座也含有許多不同的花樣。國人對銅鏡的認識稍差，而日人則致力極勤，令人媿歎。依花紋而言，漢鏡有素文、細線鋸齒文、雷文、變鳳、內行花紋，重圈文、葉文、雙葉文、神獸、獸帶、畫像、盤龍、蟠龍、獸形、星雲文、變形文和西洋學者所愛說的T L V式鏡諸種。還有一種鈴鏡則是在緣外加鈴裝飾，數目有四、五、六、七、八、十二不等。這些鏡子十九全是圓形的，至如倫敦中國藝術國際展覽會中所見的方形蟠虺紋鏡（編號第四七二）則是例外。帶上的銘文全是後漢的年號，這與銅燈正好相反。今所見的銅鐙多宣帝列前漢末所製，出自考工寀官工之手。雁足鐙、羊鐙、駝燈、犀燈、辟邪燈、鳳鑪鐙等全是素器，與專門注意紋飾的銅鏡異趣。那時已與南海諸州西域諸國交通，香料入境乃有焚香之風；而今日還可看見博山爐之流傳。博山在山東青州，鑪蓋象其形，因以名之。爐下有盤，可以貯湯，俾便令香氣蒸潤，爐面或作獸形，或蟠螭龍，也有塗金的虎符以漢製爲最佳，全體作伏虎之形，中分左右兩部：左結於郡國，右留於京師，腹背有郡國軍名、次第、號數；合面便有兩邊相反的凹凸，以備軍事發生時合符之用。銅印又有官私之分，官印因爲往往是在軍中匆促鑿成，多極草率，而印材也有兩面，四面，六面全有文字的；又有套印，則分子、母二、三、四等印層層插套着。私印甚多精品，有私名、家名、象形、吉語之不同。這些印章不但文字可愛，至今爲治印者所宗；形製也非常之考究。僅就紐的變化而言，有作龜、螭龍、辟邪、狻猊、虎、馬、羊、鹿、豕、兔、瓦、鐘、壇、環、亭、橋、斗、鼻諸型的，施以金銀錯者也不少。此外栢梁臺上有仙人承露盤，桂館有銅鑄飛廉，鳳闕有銅鳳金雀，未央宮門樓有銅龍等等皆是建築的點綴品，但惜早已湮沒了。再如硯滴、書鎮、鐎斗、溫壺、弩機、鐵杖頭、坶市、舞鐃、舞戚、厭勝、寫心鏤、新莽貨布等等全非三代所

有而古趣盎然令人愛賞的。

雖然，絲織品是最不耐久的，不易研究；但我國的絲品最爲著名，不能因此而忽略了它。漢代有斜文錦，麒麟錦，走龍錦，飛鴻錦還有金花紫羅，散花綾蛺蝶羅等等。現在發掘漢墓，不時還能獲得一絲半縷的殘餘。花紋由極簡單的菱形，六角形到極繁複的雲氣，飛獸都無所不備；而其靈動細密與漆畫如出一轍。還有些在背景上便織出「長樂明光」等等的吉語的，（見倫敦中國藝術國際展覽會編號第二五二七）可見當年紡織工業是如何進步了。再看到綉品的精美鮮豔，也可想染業定必可觀。

以上算把漢代藝術中幾個重要門類略說梗概，次要的則限於篇幅不能細述了。要在極多的材料中提鍊出簡短而扼要的介紹出來，恐怕不易；而我這篇凌亂草率的文章，自是離那標準太遠了。我只能讓讀者走馬觀花，所以渴望能得其粗枝大葉；同時再由其中歸納出幾個可資注意之點：第一漢代雖承三代之後，文化自有特殊之精神。它由整齊變到流動，由圖案蛻化爲生命的描寫，完全是道家思想的反映。這種思想貫注在我國藝術中成爲不易的骨幹，形成獨有的風格。第二便是這時代中有許多可珍貴的藝術如漆器等是萌芽了，開花了把一段藝術史渲染得璀燦美麗；但就銅器玉器一類繼承三代之舊的藝術看來，也能推陳出新別放光采。第三它藝術的本身實在成熟。一方面我們固該驚嘆漢代文化之高，另一方面也該感慨我民族進化之慢，兩千年中並沒走過許多來！這樣，我便想愛好藝術固應潛心鑽研，不然也當知道一下這時代藝術的概略。一方面固然可以認識我們的祖先有

着何等的藝術另一方面也正所以自己惕勵該如何兢兢業業地前進纔能不辱沒了祖先而把他們的遺留發揚光大。

我國藝術品流落歐美之情況

袁同禮

我國歷史悠久，幅員遼闊，古物埋藏於地下及存留於地上者，不可數計。晚近以來，西方學者，競尚東方藝術，每成立大規模之組織，爲系統之搜集，又不惜重資，百方購求，奸商漁利，助其盜竊，而荒山僻寺，廢墟野冢，亦遭洗劫，我國文物之損失，以最近二十年爲尤甚，良可慨也！歷年出口古物，雖無確切統計，然試涉足歐美各大博物館及古玩商店，吾國文物，琳琅滿目，幾不暇睹。考其收藏之富不外二途：(一)採掘，(二)購買，茲分述之：

收藏之來源

(一)採掘　一八九八年，俄國學士院派克里門自(Klementz)赴吾國新疆吐魯番探險。西人結隊游歷我邊徼者，自此始。其主要工作，在於調查山川風土，而兼收古物。繼是而往者，相望於途。斯坦因伯希和格倫維德爾勒柯克柯斯羅夫其著者也。斯氏受印政府之委託，組織中亞探險隊，一八九〇年來，三至新甘藏考察。其採集之品，有珍貴物品。有木刻，有金屬器用，有錢幣印章，有絲毛織品，有衣服，約八千餘件。又得壁畫五十餘方，木簡及寫本四千五百餘件。出自敦煌千佛洞之寫本及印本七千卷，絲絹之類一百五十件，繪畫五百幅。今存大英博物館及印度京城博物館。伯氏於一九〇六年至敦煌攜取石窟壁畫等圖像，並取其藏書經卷繪畫以歸。今分存巴黎圖書館及羅

浮及吉美博物館。一九〇二年以來，格勒二氏先後到新疆探險發掘者四次，所得物品：有壁畫、石刻、俑像、造像、經卷、及建築飾物。今存柏林民族博物館。柯氏於一八九三年旅行新疆，一九〇七年復先後赴四川蒙古新疆探險。採掘織繡、繪畫、衣服、首飾、印章頗多。今存列甯格拉之博物館。吾人觀其專著卷帙之繁多，內容之豐富，莫不歎其掘載而去者之博且精也。

（二）購買　除挾巨資來華採購者外，歐美收藏家多委託古玩公司代爲搜羅，英人猷摩佛蒲拉司足未履中土，而收藏至富即一例也。海外中國大古玩公司有二：曰通運，曰盧芹齋。一設於紐約，一則兼於巴黎設分行。吾國珍貴文物，類多經彼等售出。盧氏既雄於資，又具眼力，神通廣大，網羅至富。其錯金銀諸銅器，一九二七年羅司托甫刺夫(M. Rostovtzeff) 爲撰圖譜，賽息亞式銅器，一九三三年薩爾門尼 (A. Satmony) 撰成圖錄，一九三五年冬，並以其藏銅玉陶瓷、石刻、書畫，分批展覽於倫敦，印有目錄。瀏覽其書，知其搜羅之富，能與日本開設歐美之山中商會抗衡者，盧氏一人而已。至於西人所設此類公司，亦有多家，若紐約之 Parish-watson and Co. 柏林之 Otto Burchard & Co. 安姆斯特當 Amsterdam(荷蘭)之 M. Keezer and Son 倫敦之 Liberty & Co., Frank Partridge & Son, Bluett and Sons, Lenygon & Morant 皆販賣中國古物，法人 T. Gilty 美人 Thoma's B. Abbott 亦時來北平購求古玩，運之海外，轉售各國。

公私收藏機關

運輸國外之吾國藝術品，或售之私人，或歸諸公家，均能保存完好，供人研究。茲將諸大博物館，或東方陳列館，多藏有吾國文物者。略舉所知，以見一斑。

美國：

紐約藝術博物館　波士敦美術博物館　費城藝術博物館及賓省大學博物館　禿朵賓藝術博物館
劍橋佛格藝術博物館　堪薩斯市奈爾遜藝術陳列館　待察蒂藝術學會博物館　布魯克林藝術與科學學會博物館

英國及坎拿大

大英博物院　威多利亞及愛爾博特博物院　昂托利歐博物館

法國

國立圖書館　魯浮博物院　吉美博物館　賽奴斯給博物館　圖案博物館（一稱裝飾博物館）

德國

國家博物院民俗館　漢堡美術工藝博物館　德萊斯敦瓷器博物館　門森民俗博物館　客勒恩工藝博物館及東亞藝術博物館

奧國

維也納藝術史博物館

瑞典

斯托柯木國立博物院及東方博物館

荷蘭

安斯特當亞洲藝術博物館　海牙市立博物館及吉民特博物館

土耳其

君士坦丁（現改名伊士坦堡）托坡加布博物館

歐美私人收藏，每不能守，其情形與中國略同，惟故後則以所藏，捐之公家，有足多者，然亦有平時善收吾國藝術品以爲風雅。迨轉致消失，則隨手賣去。私人收藏展覽求售之書目，繁不勝計也。其他若法人吉美 M. E. Guimet 賽奴斯給 M. H. Cernuschi 以其所藏全數捐入公家者，爲例亦不在少。英國喬治五世及其后瑪麗雅好東方藝術，后尤愛玉器，其藏品可觀者少，而收聚頗富。瑞典皇太子，性亦嗜古，收藏吾國銅玉之類，量博而質精。美之煤油大王拉克斐萊夫人，法銀行界之大維德威，均以資本家而好東方藝術，頗多精絕之品。支加哥白金漢之收藏 Lucy Maud Buckingham Collection 亦不少珍奇。他如英人拉斐爾之玉器，歐摩佛蒲拉司之銅器，大維德之瓷器，德人哈爾德之銅石織繡，戴爾海德伯爵之石刻，比人斯托克萊特之銅器，或自編圖譜，或見於國際藝術展覽

目錄。或精或博，皆好古名家。茲限於篇幅，未能一一詳述也。

收藏藝術品之種類

吾國瓷器發明最早，精美可玩，世無其匹。西人尤深好之。是以吾國藝術品之流落海外者，以瓷器爲最多。美好一道汝器，英好青花器，法好五采器，日好素潔之器。皆就所好，從事羅致。D. Abbes, M. Calmann, Van Grote, A. Clark, M. Ezokiel, C. O. Liddell, Wm. H. Whitridze 皆以收藏古代陶瓷著。法人格郎的愛氏 Grandier 之瓷甚博，吉美氏甚精。蘇格蘭人高氏 Leonard Gon 藏品雖多係民窯，而重器極夥。大維德器，大部購自北平鹽業銀行，歷代名窯幾無不有，皆清室舊藏，類皆精絕之品。其他私人收藏之中，唐越窯、邢窯、宋陳窯等器，皆故宮博物院所無者。至若粉彩琺瑯彩以及銅胎玻璃胎等琺瑯彩器亦有之。一九三一年霍蒲孫以英國諸博物館及猷摩佛蒲拉司以外私人藏品，著爲一書，其間不乏佳器。蓋西人對於吾國瓷器，不祇有好尚之心理，且亦有相當之鑒別力也。

吾國藝術品，若銅器、若明器、若玉石彫刻、若剔紅、若琺瑯、若景泰藍、若書畫、版刻、經卷、若織造、若衣服、若傢具，皆西人所好。歐美探險家，得自吾西北邊地者，固多重要之藝術品，而其零星購去，有學術價值者，爲數亦夥。銅玉等器，多生坑所出，凡形制奇特，圖案精巧，澈色悅目者，十之八九爲外人所有。如河南近年出土之銅器，多未經國內學者寓目，即爲商人捆載而去。寶雞發見之銅禁及醴器，易州之齊侯四器，均歸紐約藝術博物館；渾源李峪之銅器，壽縣朱家

集之楚器，歐州亦有收藏。彫刻若雲岡龍門等石窟造像，亡佚尤多。天龍山石窟東西二區，全遭砍伐，尤爲痛心！丹陽蕭梁陵墓石辟邪，重千五十磅，曲陽崇光寺開皇五年所造大理石彌陀像，重二十噸，皆爲盧芹齋運去。一在巴黎，一在紐約。唐太宗昭陵六駿石刻，經人盜賣，後截留其四，而颯露紫，拳毛騧諸刻，則安抵美洲矣。國外保存吾國之古代陶器，多明器之屬。易州泰陵後八佛窪，有明代陶製坐像八尊，高與人齊，造形優美，歐人呼爲『唐三彩羅漢』。民國三年，經人竊取，售之歐美。紐約藝術館得其二，波士敦美術館，賓省大學館。昂托利歐館，大英博物院，日本松版氏，各得其一。美之混海潑克利佛來藝術館有其上部殘片，法之集浮博物院，德之富郎克佛爾工藝館則有其下部殘片。蓋一羅漢毀於運輸途次，盧氏即以分贈各博物館也。繪畫之中，以大英博物院所藏顧愷之之『女史箴圖』爲最著。至如美國紋術館之江參百牛圖卷，通運公司之宋徽宗松枝鸜鴿，波士敦美術館之徽宗摹張萱搗練圖，賓省大學館之周文矩宮女圖卷，費城藝術館之巨然煙江疊嶂圖卷，及劉寀游魚，秃萊寶藝術館之郭熙溪山積雲圖卷，克利佛萊藝術館之米友仁雲山圖，堪薩斯市奈爾遜藝術陳列館之夏珪山水圖卷，待察蒂藝術學會之錢選荷塘早秋圖卷，佛格藝術館之伍仁發神駿圖，火奴魯魯藝術學院之馬賁百雁圖卷，英倫歐貴海穆之許道寧攜琴訪友圖，戲摩佛蒲拉司之馬遠月夜泛舟圖，及伍仁發飼馬圖，法國吉美館之郎士寧哈薩克貢馬圖卷，德國國家博物院之戴嵩之秋林歸牧紈扇，及謝時臣江山無盡圖卷……皆眞而精之作品也！一九三五年冬至一九三六年春。倫敦舉行中國藝術展覽會，參加者十九國，致送展品四千餘件。（其後選陳三千四百餘件，編號三千零八十件。）其中，英

國及其屬地出品千五百七十九件；吾國八百七十五件；（送去一千二十三件，有未陳列者。）法百七十九件；美百一十五件；瑞典百一十三件；德八十五件；荷蘭四十九件；日本四十五件；盧芹齋公司三十八件；比利時二十八件。而美國獨以時局關係，未能充分擇要選送。吾國藝術品流布世界各地之廣漠與夫數量之鉅大，可想見矣！

結論

以上所述，僅舉其最重要者約略言之。吾人知歐美人士對於吾國藝術品之好事搜集，努力研究，則國人對於吾國固有之古蹟如何保護？固有之文物如何保存？古物出口之如何防範與限制？不可不予以深切之注意！晚近學術競爭，首重資料，如何能使吾先民精神所寄托之精粹文物，永存國內，供人研究，則全國人士共同之責任也。



中央研究院殷墟出土展品參觀記

胡厚宣

中央研究院的全部展品，都是用現代考古學的方法在河南安陽殷墟發掘所得的殷代遺物。其中十之九出自安陽城西北十二里的侯家莊，十之一出自城西七里的小屯。侯家莊是殷代陵墓的殘蹟，小屯是殷代宮室的遺存。在時代上都毫無疑問。所以雖一鱗片爪，在殷代的文化史藝術史上，都是了不起的東西。因此這一個第三陳列室，在全展會中，最惹起觀衆的注意。而最值得稱讚的，是它那一種陳列的系統，把一些零碎的東西，分成了衣服裝飾、飲食、起居、兵戰、音樂、陳設、建築、喪葬、書契十類，每類之中，又各自成組，使參觀的人，看了十幾櫃古物，無異讀了一部殷商藝術史或文化史的專書。現在參照梁思永先生所編的展品說明，並據個人的一點意見，述其大略如左：

一、衣服　由銅器上爲銅銹所保存的紡織物的遺跡，知道殷代已有很普遍的縑帛之類的衣料。甲骨文中有蠶、桑、絲、帛、巾、幕等字，也可與以證明。由一件跪坐人形石刻，知殷代一部分人的服裝，是交領、右衽、短衣、短裙，其鞋爲翹尖，而衣緣腰帶和裙裾上，都有極精細的殷式花紋。

二、裝飾　由一件戴冠跪坐的人形佩玉和同組的別的遺物，知殷代女人頭戴的帽子極高，裝飾極爲複雜。在

額前髮綫和頭頂之間，常戴一半圓璜形的透雕玉石冠飾。左右兩鬢或額間的頭巾上，常綴一綫松石砌成的圓形東西。髮中束一圓形骨器，又戴一雕刻精緻花紋鑲嵌綠松石的象牙梳。又插戴一些骨或玉製的簪笄，少者一兩枝，多者數十枝，笄的頂頭雕成各種樣式的獸頭和花紋，現在發現的，已有四五十種。由一個帶笄殉葬女人的骨骼，知其頭飾，比頭還要大還要高。甲骨文妾字卽象佩帶高冠之形，金文石鼓文偏旁的妻字，則象以手插戴衆笄之形，皆物同文字，正是若合符節。女人的化裝用具，以圓形陶片研磨朱色，以蚌殼爲盛色的碟子，佩玉的種類極多，作成各種不同的樣式，或圓圈，或長筒，或半圓，或雙龍相對成一圓形，或兩魚相對成一半圓，或雕成各種的立體，如人面、獸頭、虎、兔、象、鴞、燕、鴿、魚、蛙、蟬、長尾鳥、蝙蝠等，製作皆極精緻。還有一些雕紋骨器和繪紋骨器，長形略曲，羅振玉以爲是匕柶，但這種東西，從來沒有發現過與食器同出，這決不是用器，我們想大約如後世的如意，是一種玩弄的東西。其花紋有龍有鳳有蟬，製作精美，有的鑲嵌着綠松石。這一些都是作裝飾用的奢侈品，都表示着殷代美術工藝的絕高程度。

三、飲食　殷人是一種好飲酒的民族，對於飲食特別講究，因此飲食用器製作的異常精美。皇室所用，差不多都是銅器，形式同花紋的講求細緻，遠非周代以後之所及。展品中的飲食用器，分成了許多組，每組同在一處出土，是一套用器。飲器共二組，一組十器，銅爵二，銅觚一，銅觶二，銅角一，銅斝二，銅卣一，銅彝一。一組亦十器，銅爵四，銅觚三，銅觶一，銅卣一，銅尊一。爵爲斟酌器，觚角爲飲器，觶爲飲器兼盛器，尊卣爲盛液體器，斝爲溫煖兼盛液體器。方彝

爲盛食物器。食器共二組。一組二器，銅鼎一，銅毁一。鼎爲烹飪兼盛器，毁爲食器。一組二十器，中柱旋龍盂形銅器二，銅盂一，銅壺三，銅罐三，銅箸三雙六支，銅漏勺一，圓片形銅器一，中柱盂形陶器一，盂形陶器一，骨椎一。以盂三壺三罐三箸三雙之配合觀之，似爲三組頗複雜之食具。飲食器一組三器，銅爵一，銅觚一，銅鼎一，飲食烹飪器共三組，一組七器，銅爵一，銅觚一，銅斝一，銅罍一，銅鼎一，銅甗一，銅毁一組十三器，銅爵三，銅觚三。銅斝一，銅彝一，銅毁一，銅鼎一，銅盤一，銅戈四。一組二大銅方鼎。彝毁爲盛食物器，甗爲烹器。廚中烹飪用器一組三器，帶柄無耳鼎形銅器二，大圓鼎一。三器在一個墓中出土，以之與其鄰墓的一人一刀合觀，知此必爲廚中的烹飪用器無疑。這樣成組成套的飲食用具，在殷代文化史上，佔有極重要的位置，由此可以推測想像殷人的飲食情形，是極有趣味的一事。此外另星不成組的飲食用器，還有鑲嵌綠松石的象牙鶚尊，銅鴞尊，獸足銅鼎，銅刀銅勺，雕紋骨器，象牙碟，石血及白陶的毁，盤，鼎，壺，豆，缶，甗等。無一不是表示着殷代文化藝術的高超。

四、起居　關於殷人的起居用具，有盥洗器一組十器，一銅盂，一銅勺，一銅壺，一銅盤，一銅人面具，五陶器。盂蓋及底鑄有「寢小室盂」四字，寢是皇帝的宮寢，小室乃寢中的盥室，由此乃知全組必爲殷代某王寢內盥洗室中的一套用具，死後以之殉葬者無疑。壺以汲水，盂以盛水，勺以取水，盤以承水，面具爲盥室之裝飾，其意或表示清潔。陶器的背面有組，正面有劃的格齒，蓋用以去垢。這一組東西，也非常重要，由此可以知道殷代人的盥洗情形。這五個去垢的陶器，尤爲前此所未見，若不是同盥盂勺出在一起，我們也眞的不容易曉得它的用途。由那一件穿着衣

服的人形石刻，和那一件戴着高冠的人形佩玉，我們知道殷代人的確是席地而坐，與甲骨文中人字之坐形正復相合。

五、兵戰　殷人是尚武的民族，所以在發掘出土品中，往往以武器爲最多。其種類有銅及玉製之弓、矢、戈、矛、戚、鉞、斧斤，及各種大刀小刀。而最有趣最重要者則爲兵車和銅盔。據梁思永先生說：在發掘中前後曾發現六乘兵車之遺留。兵車的形式，大約輿作半圓形，由後面升降，一轅四馬。兩服兩驂，大體與考工記所記春秋時期的兵車，無大差別。馬轡與後代的相同，惟無金屬的銜，而多一雙夾腮的銅器。殷代已有車戰，在甲骨文中也可以證明，譬如鐵雲藏龜一一四葉一片，殷墟書契前編七卷五葉三片，又七卷一八葉三片，殷墟書契續編三卷四十葉二片，殷墟書契菁華一片所說，都與車戰有關。銅盔據說在一個大墓的南墓道口上發現，共一厚層，好幾十個，每個上面都鑄成怪獸形，頂上有一長筒，以備插戴小旗一類的東西。關於防禦兵器的銅盔，在從前所知，最早者是戰國時代，今乃知在殷代早已盛行。這是極重要的一點。

六、音樂　這次展品中的殷代樂器，有磬、鐃、塤、鼓四種。其中石磬，屬於特磬一類。銅鐃一組，四件，三音。塤有陶製，石製，骨製三種，大小雖有不同，而形式和孔位無異。而鼓的發現實爲意外的收穫，因爲這種東西極難保存，由書圖照片和說明對照着看起來，知現存者乃爲細砂土淤積成之模型，鼓腔之木與鼓面之皮早已腐化，但腔面之鑲嵌飾紋，仍大略可辨，鼓面蟒皮紋理尤其清晰。這個鼓出在一個大墓的西墓道，無疑的是用以殉葬的東西。

七、陳設　多爲大理石雕刻之立體鳥獸形物，有龜形，虎形，鴞形，蟬形，變獸形等。彼等之被埋葬於墓中雖或含宗教上象徵的意義，但亦不失爲殷代純粹美術的作品。

八、建築　殷代的建築，存留到現在的只有一些窖穴，和宮室的黃土臺基。窖穴都是在地下挖成，有各種不同的式樣。都有臺階，以備上下。黃土臺基皆由版築作成，基上排列着許多河流石柱礎，甚爲齊整，觀其規模之偉大，必爲殷代皇室的宮殿無疑。

九、喪葬　殷代帝王大墓的墓穴，有亞形方形兩種，東西南北四面，皆有墓道。南道爲平坡，直達於墓底，墓中的東西，大約都是從南墓道輸進，東西北三道爲臺階，只通到墓室的上邊，大約儀仗一類的東西，都是從這三個墓道輸進。墓室木構，在穴底中心，一律亞形。墓室的木的結構，裝有各種的石質的立體雕刻。有獸頭形、饕面形、牛頭形、獸形，鳥形等，製做的極爲生動。壁之內面，雕鑲刻畫着許多複雜的花紋。喪葬所用的儀仗皆木及其他易於腐化的材料所製，發掘時發現者只是木上所雕的花紋，所鑲嵌的石蚌和所塗的紅色。裝飾所用的花紋與銅、石、骨器上的完全相同，也有雕繪成獸形的若龍虎等。至於殉葬的東西，則可以包括了本次展品中侯家莊西北岡出土遺物的全部。

十、書契　殷代的文字有卜辭，有記事。卜辭都記於龜甲和獸骨，記事文字除記在甲骨上之外，有的還刻在獸頭骨上邊。甲骨卜辭都是先寫後刻，寫的工具是毛筆，所用的顏料有朱墨二種，朱的顏色，又有深淺的不同。自盤庚

到帝辛，可以分爲五個時期，除了第四期之外，每期都有許多貞人，貞人是問卜兼着書寫卜辭的史官，所以每一期和每一個人的筆跡作風，雖在今日，還可以淸楚的分別出來。看了董作賓先生所摹寫的五條甲骨文字書法舉例，自然就可以得一個淸楚的概念。實物中最有趣的是一塊第一期的牛胛骨刻契卜辭，右邊的一辭是貞人韋所寫，字中塗朱。左邊的一辭是貞人亘所寫，字中塗墨，筆力的肥瘦疎歛，顯然各有其特別之作風。還有一塊獸骨卜辭，乃用朱所寫。另一塊白色陶片，上邊有一用墨所寫的祀字。毛筆的尖鋒，非常淸楚，這些三千多年以前殷人親手所寫的筆蹟，是最可珍貴的材料此外龜版堆積層的模型，也可藉知龜甲出土時的情形。

以上是關於中央研究院參加展品的一個大略敍說。總之，它的吉光片羽，無一不値得我們細細的玩味，無一不使我們讚嘆着遠在三千多年以前的殷商，其文化藝術已經是這樣的精美，我們覺得在這裏有幾點，應當提出來加以說明：

一、殷代銅器的豐富　在五六年以前，很有一些研究中國社會史的學者，盛言殷商還是金石併用時代，殷商社會還是一種野蠻的亞血族羣婚。這種學說在當時的力量很大，直到今天，還未見絕迹。尤其是在最近出版的一本書上，還存說殷代是石器時代的末期。只要是到美展第三陳列室去看過的人，都可以肯定的說，這是極大的一個錯誤，殷墟發掘出土品中，以兵器爲最多，而兵器中除了一部分用爲明器的玉製骨製者之外，多數都是銅製品，形式雖有大小種類之不同，製作卻都很精緻。有的一部分作成極生動的獸頭，有的在精美的花紋中，配搭了漂亮

的綠松石鑲嵌，兵器之外當以飲食用器數量最多，而銅製的飲食用器，其數量尤爲豐富。在陳列的五十幾件銅製彝器之中，有兩個大方鼎，一個大圓鼎，其氣魄規模之偉大，除了晚於它五六百年的新鄭銅器和壽州銅器之外，蓋罕有其匹。還有一個盂形銅器，當中有一柱，頂端作成蓮花形，其旁有四龍拱之，兩龍銳角，兩龍鈍角，可以以中柱爲軸而旋轉，其製作之靈巧，花紋之細密，在銅器中極爲罕見。又有一件提梁卣，共分三層，上層爲一蓋，以鍊繫於梁間，下層即卣之本體，中層擱上時即是蓋，取下來就是一個飲用的觚，提梁的兩端都有一個生動的兔形獸頭，遍體的花紋也非常的精細。諸如此類，殷代的製銅工藝已經進化到了這種光景，我們還怎麼能說它是石器時代的末期？

因爲殷墟發掘的啓示，使我們對於殷代的銅器有了相當的認識，在世間的混亂在一起的諸多銅器裏，使我們能夠找出那一些，都是殷代的東西。關於殷代的銅器，除了中央研究院發掘所得之外，至少還有這幾批：這一是安陽古物保存會的銅器，大小約有百件之多，都是安陽歷次盜掘，經官方發現後沒收的東西。毫無問題的都是眞正的殷代遺物。第二是黃濬鄴中片羽所著錄的銅器。重要者不下數十件，皆安陽歷次盜掘由古董商人展轉售出的東西。毫無問題的也都是殷代的遺品。第三是由古董商人展轉賣到國內各地而零星散見於各家著錄書中的東西。譬如在羅振玉貞松堂集古遺文容庚頌齋吉金圖錄善齋彝器圖錄商承祚十二家吉金圖錄於省吾雙劍誃吉金圖錄劉體智小校經閣金文拓本以及柯昌濟的金文分域編等書之中，凡注明爲安陽出土的三代銅器，都是殷代之物。第四是由古董商人展轉賣到外國而散見於各家著錄的書中的東西。譬如容庚的海外吉金圖錄，專收流傳

到日本的中國古銅器。日本梅原末治的支那古銅菁華，專收流傳到歐美的中國古銅器，其中皆收錄安陽出土之遺物甚多此外爲兩書所未收而散見於其他歐美日本各家著錄的書中者，亦頗不少。這些也都是殷代的遺物。第五是古代盜掘出來的殷代銅器，見於著錄，而注明其出土地方與情形者。如考古圖等書，每注有出自鄴都亶甲城者，卽都是殷代之物，第六是已著錄的銅器，不知其出土地方，但由已知的殷器與之相比，而知其確爲殷代之產品者。把這些殷代的銅器，如果統通都集在一起，那個數目，一定很有可觀，我們再也不能不承認殷代是銅器的最盛時代，對於中國古代文化，沒有深切認識的人們，就再也不能胡亂的說殷代還是石器時代的末期了。

二、殷代玉器的精美　在前此據我們所知，中國的雕玉藝術，盛行於漢代，最早者爲春秋戰國時期，西周的玉器，則極少發現。現在看了這一次的展品，乃知遠在殷代，雕玉的藝術，早已很高。譬如前所言的透雕戴冠跪坐的玉人，透雕的玉石冠飾，以及雕成各種人形獸形鳥形蟲形的佩玉，無一不巧小玲瓏，活潑生動，卽與漢以後的玉器比起來，也有過之無不及。這一點在中國的雕玉藝術史上非常的重要。

三、殷代立體石雕的生動　在殷墟發現立體的石雕以前，我們知道，中國最古的石刻，早不過漢朝，但也只限於是一種浮雕。如果極粗疏的石刻也算，那麼還有早一點的石鼓文，關於石鼓文的時代，自唐迄今，衆說紛紜，最早者或說是作於周公，最晚者又晚到西魏北周，但我們想至早也不過是春秋時的東西。又據西京雜記，言漢時發魏哀王，魏王子且渠和晉靈公的冢墓，裏邊有石扉、石牀、石屏風、石枕、石婦人等，但這些材料，都不大可靠，而且時代也

不能早到戰國以前。今年殷墟乃有這麼多的一些立體石雕，這眞是不得了的一種發現。我們看殷人用爲陳設品的龜、虎、鴞、蟾，和建築裝飾的鳥，獸，其雕刻的精緻生動，倘若不是考古家從地下發掘出來，我們再也不能相信是三千多年的殷代的東西。

四、殷代與南方和西方的交通　由這一次的展品，我們知道在殷墟的遺物中，有三種東西很多，一爲銅器，二爲玉器，三爲松綠石鑲嵌。但這三種東西的原料，都不是黃河流域之所產。中國的銅器，多散布於現在的雲南四川貴州湖北湖南各省。又銅之中，都含有百分之二十的錫，而錫也是產於現在的雲南廣東廣西江西湖南各地。玉產於現在的新疆。松綠石產於湖北。如果古今的礦產，不會有什麼大的變遷，那麼，我們就可以這樣推測，在殷代一定和南方與西方有了交通，他們的足跡所至，決不是僅限於黃河流域的一小片平原。還有殷墟發現的貝很多。也是南方的產品。又殷人占卜所用的那麼多的大龜，也都是由南方輸入。禹貢說：「九江納錫大龜，」竹書紀年說：「周厲王元年，楚人來獻龜貝，」詩魯頌說：「憬彼淮夷，來獻其琛，元龜象齒，大賂南金，」國語楚語說：「楚……龜珠角齒，皮革羽毛，所以備賦以戒不虞者也，」在漢以前的記載上，凡說到龜的產地，都是南方，言黃河流域出龜者曾無一見，而且在甲骨文字的本身，也常說「有來自南挈龜，」則殷代卜用的龜甲，都是來自南方，當毫無可疑了。在殷商以前的黑陶文化，能夠由現在山東省的海邊，傳播到壽縣和杭州，那麼武力強盛的殷民族，已經與南方和西方有了交通，這並不是一件希奇的事。

五、殷代的文字和典策　在幾年以前，曾有人說殷代的文字，只是卜辭，這在今天，已經是大家公認的錯誤觀念了。我們看，卽甲骨文字的本身，有的在一卜辭後邊，附記着幾月某某允怎麼樣的徵驗之辭，有的在一卜辭後邊，附記着在幾月某某祭於某先祖的祭祀記事。還有一種所謂骨臼刻辭，專記婦某示幾矛。這種文字，有時也記在骨版的背面或背甲背面緣中縫的一邊。又有一種龜腹甲的骨橋背面刻辭，專記着某入多少。這種文字有時也記在龜腹甲的正面尾端。由此乃知就是甲骨文字的本身，已經羼雜了許多記事文字，而並非純粹的占卜之辭。何況中央研究院在殷墟發掘所得的更有三個獸頭刻辭，殷契佚存一書中，著錄了三塊花骨，其上邊都是記載的田獵獲獸之事。又中央研究院在殷墟發現的銅器、骨器、石器、玉器、陶器等，上面刻有銘文的很多，少者一二字，多者十餘字。而在各家的著錄中，我們所找出的殷代銅器裏，有銘文的尤其不少，最多的有四十餘字者。凡此都使我們感覺到殷代對於文字使用的普遍和運用的自如。而由這種文字的應用和其他文化發達的情形看來，又使我們知道殷人除了這些文貴儉約的卜辭和款識之外，一定還有許多鴻篇巨製的史乘典册。據前面所說，殷代的縑帛已經很普遍，寫字的工具，已經有了毛筆和三種不同的顏料。那麼殷代的史乘國典，很可能的是寫在這種縑帛的上邊。中國古代在北方是產竹的，這在詩經和左傳上，記載的很清楚。又甲骨文中有册字，也明明是象竹簡彙集之形，則殷代之有竹簡，亦屬可能之事。墨子尚賢：「古者聖王，既審尚賢，欲以爲政，故書之竹帛，琢之槃盂，傳以遺後世子孫。」又兼愛：「何以知先聖六王之親行之也？……以其所書於竹帛，鏤於金石，琢於槃盂，傳於後世子孫者知之。」又天

志：「書於竹帛，鏤之金石，琢之槃盂。」又非命：「聖王之患此也，故書之竹帛，琢之金石。」又：「先聖王之患也，固在前矣，是以書之竹帛，鏤之金石，琢之槃盂，傳遺後世子孫。」又貴義：「古之聖王，欲傳其道於後世，是故書之竹帛，鏤之金石，傳遺後世子孫。」又魯問：「書之於竹帛，鏤之於金石，以爲銘於鐘鼎。」這都是很好的證明。書多士說：「惟殷先人，有册有典，」這大約是一件實事。

二十六年四月十日